МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ГОРЛІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
ІНСТИТУТ ІНОЗЕМНИХ МОВ

СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКА ФІЛОЛОГІЯ

Збірник наукових праць
випуск 4

Засновано у 2002 році

Горлівка-2004

УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0
С92

С92 **Східнослов'янська філологія:** збірник наукових праць. Випуск 4. – Горлівка: Видавництво ГДПІІМ, 2004. – 228 с.

ISBN 966-8469-17-8

Збірник присвячено дослідженню актуальних проблем східнослов'янської філології.

Для наукових робітників, спеціалістів-філологів, аспірантів, студентів-філологів, викладачів української та російської літератур і мов у школі.

ББК Ш81.0+82.0

С92 **Восточнославянская филология:** сборник научных работ. Выпуск 4. – Горловка: Издательство ГГПИИЯ, 2004. – 228 с.

Сборник посвящен исследованию актуальных проблем восточнославянской филологии.

Для научных работников, специалистов-филологов, аспирантов, студентов-филологов, преподавателей украинской и русской литератур и языков в школе.

Рецензенти: д. філол. н. А.С. Зеленько
д. філол. н. В.І. Мацапура
д. філол. н. П.В. Михед

Редколегія: д. філол. н. М.М. Гіршман, д. філол. н. В.А. Глущенко, д. філол. н. В.А. Гусєв, д. філол. н. А.П. Загнітко, д. філол. н. В.М. Калінкін, д. філол. н. М.О. Луценко, д. філол. н. Є.С. Отін, д. філол. н. Р.М. Римар, д. філол. н. І.І. Стебун, д. філол. н. Л.Г. Фрізман, д. філол. н. В.В. Федоров, д. філол. н. Л.І. Шевченко, к. філол. н. Н.І. Іванова, к. філол. н. С.О. Кочетова (відповідальний редактор), к. філол. н. Т.М. Марченко, к. філол. н. Н.В. Корабльова, к. філол. н. Р.А. Куцова, к. філол. н. К.Г. Олійникова, к. філол. н. Л.І. Пац, к. філол. н. В.І. Теркулов, к. пед. н. А.Р. Габідуліна.

Друкується за рішенням вченої ради Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов. Протокол №8 від 30.03.04

Постановою президії ВАК України від 30.06.2004р. №3-05/7 розділ „**Мовознавство**" збірника „**Східнослов'янська філологія**" внесено до переліку фахових наукових видань, у яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт.

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації КВ № 6751.

ISBN 966-8469-17-8 © ГДПІІМ, 2004

МОВОЗНАВСТВО

В.М. Калинкин
(Донецк)

УДК 81'373.2=161.1

К ПОЭТИКЕ ОНИМА "РИМ" В ТВОРЧЕСТВЕ О. МАНДЕЛЬШТАМА [*]

Свойства поэтонимосферы как особым образом организованной структуры онимного пространства художественного произведения остаются недостаточно изученными. Вопросов по-прежнему значительно больше, чем ответов. На некоторые из них, более или менее обозначившиеся в теории поэтонимосферы, предлагается взглянуть по-новому. Опираясь на творчество О. Мандельштама, коснемся трех уже описывавшихся в других публикациях понятий: *парадигма поэтонима*, *поэтонимосфера*, *ключевой поэтоним*.

В литературном произведении к парадигме поэтонима (если таковая тем или иным способом эксплицирована) можно отнести не только связанные с неязыковой реальностью референтные и фиксируемые языком номинаторные перемены [2], но и предопределяемые художественными задачами стилистические функции. Пока остается неуточненным важное обстоятельство: при соблюдении каких минимальных требований можно говорить о парадигме поэтики имени собственного. Является ли обязательным осуществление поэтонимом более чем одной функции в художественном произведении? Или парадигма – определенным образом упорядоченная совокупность потенциальных свойств, формируемых в языке, а не конкретных реализаций в художественной речи? Поскольку ответ во многом зависит от того, как решаются другие, более общие вопросы, начнем с обсуждения возможности применять понятие "поэтонимосфера" к онимии поэтического цикла. Попутно коснемся смысла термина "ключевой поэтоним".

Литературоведческий термин "цикл" не имеет строгой дефиниции. Циклом считают "группу произведений, сознательно объединенных автором по жанровому, тематическому, идейному принципу или общностью персонажей" [6]. При этом акцент делается именно на сознательности авторской воли. Поэтому, прежде чем заявлять о допустимости распространения термина "поэтонимосфера" на онимию лирического цикла, рассмотрим ситуацию с группой стихотворений О. Мандельштама, в которых так или иначе использован образ Рима.

Самым ранним произведением О. Мандельштама о Риме можно считать помеченное 1913 годом «Поговорим о Риме – дивный град!..». В рецензии на второе издание «Камня» (1915) В. Пяст отметил: “В стихах последнего времени г. Мандельштам почему-то считает своим долгом непременно упомянуть Рим. Это вошло у него в привычку, так что он так и начинает стихотворение: «Поговорим о Риме». Привычка, вернее причуда излишняя, будем надеяться, что вскоре поэт от нее отстанет” [3, с.219]. Иначе отнесся и по-другому понял это внимание Мандельштама к образу Рима Н. Гумилев: “У человека есть свойство все приводить к единству; по большей части он приходит этим путем к Богу. О. Мандельштам пришел к кумиру, – его, полюбившего реальность, но не забывшего своего трепета перед вечностью, пленила идея Вечного Города, цезарский и папский Рим. Туда несет он усталые от вечных блужданий мечты и оттуда слышит архангельский хор, провозглашающий Славу в Вышних Богу и на земле мир и в человецех благоволение. <...> Однако и Рим – только этап в творчестве Мандельштама, только первый пришедший в голову символ мощи и величественности творческого духа” [3, с.221-222]. Еще один взгляд на образ Рима в поэзии Мандельштама извлечен из рецензии Г. Гершенкройна на второе издание «Камня»: «И “Рим” в его поэзии меньше всего может быть понят в собственном смысле слова. Это только символ утверждающего себя начала, и путь туда – только человечески выстраданная жажда – духом возвеселиться, благословить себя сияющими радугами апостольской свободы» [3, с.225]. Замечаниями такого рода можно было бы заполнить еще не одну страницу.

Наиболее важным в данном случае является то, что какая-то часть “римских” стихотворений задумывалась О. Мандельштамом как поэтический цикл. Так в № 14 «Голоса жизни» за 1915 год (1 апреля) под общим названием «Из цикла “Рим”» были опубликованы «О временах простых и грубых...», «На площадь выбежав, свободен...» и «Посох мой, моя свобода...». В виде цикла в № 9 журнала «Аполлон» за 1914 г. были опубликованы стихотворения «Природа – тот же Рим и отразилась в нем...» и «Пусть имена цветущих городов». В 26-й записи в дневнике С.П. Каблукова отмечено чтение О. Мандельштамом в субботу 6 сентября 1914 г. своих стихов, среди которых указан «‘складень’ “Рим” (три стихотворения)» [5, с.248]. По мнению комментаторов публикации, кроме изданных в «Аполлоне», в складень входило также «О временах простых и грубых...». Таким образом, пять стихотворений из первого сборника стихов несомненно мыслились самим поэтом как лирический цикл с названием «Рим». Как нам представляется, восемь стихотворений в первом издании «Камня», четыре стихотворения 1913-1915 годов, вошедшие в последующие издания сборника, и «У моря ропот старческой кифары...» (1915 г.), не включенное во второе изда-

ние «Камня» и последующие сборники, однако характером образности и поэтонимами *Рим, Капитолий, Цезарь* связаное с рядом "римских" произведений, в том числе, со стихотворением «Обиженно уходят за холмы...», содержащим поэтонимы *Рим* и *Авентин,* могут быть отнесены к "римскому циклу".

Поскольку О. Мандельштам и в ряде других своих произведений обращался к образу Рима, перечислим их. Во втором поэтическом сборнике «Tristia» образ Рима возникает в антивоенном стихотворении «Зверинец» («Отверженное слово "мир"...»): / *Италия, тебе не лень* / *Тревожить Рима колесницы*, / *С кудахтаньем домашней птицы* / *Перелетев через плетень?* / (Январь 1916). Затем в «– Я потеряла нежную камею...» (1916) поэтоним Рим употреблен О. Мандельштамом в метафорической конструкции: / *И кроткую вы наклонили шею.* / *Камеи нет – нет римлянки, увы!* / *Я Тинотину смуглую жалею –* / *Девичий Рим на берегу Невы* /. "В странном стихотворении как будто бы об убиенном в Угличе царевиче Димитрии – а, может быть, о Димитрии Самозванце? <...> есть (по мнению Г. Струве. – *В.К.*) немного таинственные строки о Риме" [7]: / *Не три свечи горели, а три встречи –* / *Одну из них сам Бог благословил,* / *Четвертой не бывать, а Рим далече*, – / *И никогда он Рима не любил* /. В одном случайно сохранившемся раннем стихотворении «Извозчик и Дант» упомянут трактир "Рим", в нескольких стихотворениях зрелого Мандельштама и в прозе поэта встречается отонимное прилагательное «римский». Наконец, в 1937 году поэт создает стихотворение с названием «Рим».

Поскольку онимный материал «римских» стихотворений О. Мандельштама позволяет выдвинуть положение, касающееся расширения зоны приложения термина «поэтонимосфера», остановимся на этом подробнее. Высокий уровень мотивированности и взаимообусловленность номинаций, осуществляемых автором с помощью поэтонимов и их контекстных синонимов в художественном произведении, дают основание считать совокупность проприальных единиц и их субститутов эстетической целостностью. Целостность является главным свойством поэтонимосферы отдельно взятого художественного произведения. А вот можно ли считать целостностью онимию художественных произведений, собранных в циклы, пока не вполне ясно. Состав "римских" стихотворений в творчестве О. Мандельштама шире того списка, о котором (с учетом авторской воли) можно говорить как о лирическом цикле. В связи с тем, что жизнь поэта была отнюдь не безоблачной, можно допустить, что доказательства его работы над перечисленными произведениями как над неким художественным единством могли просто исчезнуть. Поэтому, с одной стороны, попытка выделения "римского цикла" исследователем допустима, а с другой – должна сохранять статус реконструкции. Чтобы обоснованно ответить на вопрос о соста-

ве "римского" цикла нужно проанализировать не только функционирование онимии в каждом из произведений, но найти другие (образные, тематические и т.д.) факторы-объединители. Поскольку не все перечисленные произведения могут быть сведены к циклу, но во всех случаях выводы, полученные при рассмотрении поэтонимов, совпадают с результатами анализа по другим факторам, далее речь будет идти только о проприальной лексике стихотворений и номинациях-субститутах.

Ономасты, исследователи топонимии как особой группы лексических единиц языка, вполне возможно, ничего, кроме этимологии, в крайнем случае, топонимической легенды в слове ***Рим*** не увидят и искать не будут. Иным может и должен быть подход исследователей онимии литературных произведений. Для них это слово не просто оним. Рим – интерлингвальный и интеркультуральный коннотоним. А в лирическом цикле О. Мандельштама топопоэтоним ***Рим*****,** помимо всего прочего, является ключевым словом-темой, вовлекающим в сферу своего притяжения другие поэтонимы (*Капитолий, Форум, Авентин, Цезарь, Цицерон, Овидий*), обозначающие культурно-исторические реалии и личности, архитектурные объекты, элементы ландшафта и т.д., включенные в культурный концепт ***Рим*** ассоциативно или топографически и составляющие либо его ядро, либо периферию.

К тому же связанная с Римом лирическая тема, по точному наблюдению Л.Я. Гинзбург, осуществлялась О. Мандельштамом "сквозь русскую традицию, сквозь русский классицизм XVIII века, сквозь Батюшкова и Пушкина, сквозь русское зодчество" [1, с.273]. Возвращение к одним и тем же образам, их вариативное воспроизведение в текстах разных стихотворений как раз и является одним из признаков циклизации.

В стихотворении «Поговорим о Риме – дивный град!», кроме топопоэтонима *Рим*, употреблены поэтонимы *Авентин* и (в некоторых изданиях со строчной буквы) *Форум*. Формой предложного падежа поэтонима с предлогом *о Риме* реализуются объектно-восполняющие отношения. А *Форум* и *Авентин*, упомянутые в тексте, не только являются обстоятельствами (обозначают места событий), но и создают культурно-исторический фон. Урбапоэтоним *Форум* и оропоэтоним *Авентин* отправляют читателя к древнейшей истории Рима. На Авентине – одном из семи холмов Рима – об основании города гадал Рем, а на Капитолии – Ромул. «Знаменательнее оказалось птицегадание Ромула и Авентин утратил претензию быть "царским" местом» [3, с.301]. Отсюда и "вечное" ожидание царя: / *Поговорим о* ***Риме*** *– дивный град!* / <...> / *На* ***Авентине*** *вечно ждут царя –* / <...> / *На дольный мир бросает пепел бурый* / *Над* ***Форумом*** *огромная луна* / [4, с.35].

В другом стихотворении "римского цикла" «Обиженно уходят на холмы...» Рим уже не воспринимается географически, хотя связь с

семантикой места сохраняется. Но осуществляется она не употреблением топопоэтонима *Рим.* Он вообще употреблен в первом случае в значении ‘власть’, а во втором метафорически (определение *овечий* намекает на сему ‘пастбище’), а образом римского семихолмия и новым упоминанием Авентина: / *Обиженно уходят на холмы,* / *Как* ***Римом*** *недовольные плебеи*, / *Старухи-овцы – черные халдеи,* / *Исчадье ночи в капюшонах тьмы.* / <...> / *Им нужен царь и черный* ***Авентин***, / *Овечий* ***Рим*** *с его семью холмами* / [4, с.49]. Здесь аллюзией на плебейский, в основном, состав жителей Авентина, несмотря на то, что там же жил род Гракхов, актуализируется еще одна сема поэтонима.

В 1914 году О. Мандельштам написал стихотворение «1913», впервые появившееся под заглавием «Перед войной». Стихотворение подвергалось острой критике за неясность смысла. Однако, по нашему мнению, в нем представляется очевидной реакция поэта на двойственность выжидательной политики Италии перед началом первой мировой войны (Италия вступила в войну на стороне Антанты только 11 мая 1915 г.). В первой строфе упомянут *Капитолий* – знаковый для Рима оним: / *Ни триумфа, ни войны!* / *О железные, доколе* / *Безопасный* ***Капитолий*** / *Мы хранить осуждены?* /. Во второй строфе в определительно-отождествительной конструкции *римские перуны –* / *Гнев народа* употреблено образованное от онима *Рим* прилагательное: / *Или* ***римские*** *перуны –* / *Гнев народа – обманув,* / *Отдыхает острый клюв* / *Той ораторской трибуны* /. Наконец, в последней строфе в родительном принадлежности употреблен топопоэтоним *Рим* в определительной конструкции: / *Или возит кирпичи* / *Солнца дряхлая повозка,* / *И в руках у недоноска* / ***Рима*** *ржавые ключи?* [4, с.35]. Через много лет (1937 г.) это произведение откликнется эхом в стихотворении «Рим».

Не будем касаться онимии тех трех стихотворений, которые были опубликованы в «Голосе жизни». Хотя смысл объединившего их названия дает все основания утверждать, что цикл был задуман самим поэтом и опубликованными в подборке «***Из*** *цикла* “Рим”» стихами не ограничивался, их логичнее проанализировать в связи с переплетением образов Рима и Петербурга.

Интересно устроено стихотворение, в котором топопоэтоним *Рим* употреблен как основание развернутой метафоры в сравнительно-отождествительном строе текста. В нем несколько функционально-грамматических и семантических качеств, “работающих” на имя, усиливающих его позицию: 1) параллелизм первых стихов обеих строф; 2) анафора, в составе которой в синтаксически сильной позиции ремы – именной части составного сказуемого – функционирует топопоэтоним; 3) предикация-отождествление “уточняется” сочетанием ука-

зательного местоимения в определительном значении и усилительной частицы *же*. Эта семантико-синтаксическая "мощь" вместе с культурно-историческими коннотациями, которыми "заряжен" поэтоним, определяет художественную целостность стихотворения: / *Природа – тот же* ***Рим*** *и отразилась в нем*. / *Мы видим образы его гражданской мощи* / *В прозрачном воздухе, как в цирке голубом,* / *На форуме полей и в колоннаде рощи.* // *Природа – тот же* ***Рим****, и, кажется, опять* / *Нам незачем богов напрасно беспокоить:* / *Есть внутренности жертв, чтоб о войне гадать,* / *Рабы, чтобы молчать, и камни, чтобы строить!* [4, с.40].

В стихотворении «К энциклике Папы Бенедикта XV» имя *Рим* воспринято и передано поэтом благодаря отчетливой аллитерации, "густо посаженным" *р* и *г* и несомненно звукоподражательной природе рифмы *грома – Roma* как "апостольское" слово: / *И голубь не боится грома,* / *Которым церковь говорит;* / *В апостольском созвучьи:* ***Roma****!* / *Он только сердце веселит.* // *Я повторяю это имя* / *Под вечным куполом небес,* / *Хоть говоривший мне о* ***Риме*** / *В священном сумраке исчез!* / [4, с.43]. "Неисправимый звуколюб" О. Мандельштам не смог пройти мимо "Божественного Глагола", "апостольской" и по языческим и по христианским меркам фонетики поэтонима ***Рим***.

Не менее интересен еще один пример применения топопоэтонима *Рим* для описания "кумира": он включен в апеллятивно-онимный комплекс *город Рим,* в котором имя – определение-приложение и, одновременно, часть логического подлежащего в составе отрицательной конструкции с противительными отношениями между компонентами составного субъекта: *не город Рим, ... а место...* О. Мандельштам, в "римском" цикле стихотворений отыскивавший знаки былого величия Рима, завершил поиск панхроническим обобщением идеи "вечного" города: / *Не город* ***Рим*** *живет среди веков*, / *А место человека во вселенной* / [3, с.88]. Заметим, что поэт этим утверждением как бы "снимает" противоречие, скрытое в обозначении неизменным именем постоянно меняющегося города.

Стихотворением «С веселым ржанием несутся табуны...» римский "цикл" в «Камне» завершается. В нем топопоэтоним *Рим* вновь проявляет свойства ключевого слова-магнита, вовлекающего в сферу своего притяжения два антропоэтонима (1. *Я вспоминаю* ***Цезаря*** *прекрасные черты*, 2. *Я слышу* ***Августа***) и два топопоэтонима (*Здесь,* ***Капитолия*** *и* ***Форума*** *вдали*), однако, несмотря на обилие "римской" онимии и образности, это стихотворение, как и три опубликованных в собрании «Из цикла "Рим"» будет рассмотрено в указанной в примечании 1 публикации.

Подводя предварительный итог, отметим, что характер образности и поэтика онимии в "римских" стихотворениях О. Мандельштама позволяет говорить о том, что произведения эти объединяются в цикл, кроме

прочих свойств, благодаря единству их поэтонимосферы и функционированию в ней ключевого поэтонима *Рим*. В то же время есть основания для того, чтобы рассматривать всю совокупность употреблений топопоэтонима *Рим* в творчестве поэта в качестве авторской парадигмы.

ПРИМЕЧАНИЯ

*Доклад представляет собой специальную редакцию извлечений из статьи, которая под названием «Этюды о поэтике онимов в творчестве О. Мандельштама. IV. Рим и Петербург» в полном объеме опубликована в пятом выпуске «Филологических исследований».

ЛИТЕРАТУРА

1. Гинзбург Л.Я. “Камень” // Осип Мандельштам. Камень. – Л.: Наука, Ленингр. отделение, 1990.
2. Калинкин В.М., Панасюк Л.О. Поэтонимосфера Пролога к тетралогии Т. Манна “Иосиф и его братья” // Теоретические и прикладные проблемы русской филологии. Научно-методический сборник. – Вып. X. – Ч.1. / Отв. ред. В.А. Глущенко. Ред. вып. О.Е. Ольшанский. – Славянск: СГПУ, 2002. – С.147-160.
3. Мандельштам Осип. Камень / Под ред. Л.Я. Гинзбург, А.Г. Мец, С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдин. – Л.: Наука, Ленингр. отделение, 1990.
4. Мандельштам О. Собр. соч.: В 4т. – М.:ТЕРРА, 1991. – Т.1.
5. Мандельштам О.Э. в записях дневника и переписке С.П. Каблукова // Мандельштам Осип. Камень / Под ред. Л.Я. Гинзбург, А.Г. Мец, С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдин. – Л.: Наука, Ленингр. отделение, 1990. – С.241-260.
6. Сапогов В.А. Цикл // Краткая литературная энциклопедия. – Т.8. – М.: Сов. Энциклопедия, 1975. – Стлб.398-399.
7. Струве Г.П. О.Э. Мандельштам. Опыт биографии и критического комментария // Мандельштам О. Собр. соч.: В 4т. – М.:ТЕРРА, 1991. – Т.1. – С.V-LX.

АНОТАЦІЯ

На матеріалі ліричного циклу О. Мандельштама «Рим» показано можливості використання понять номінаторної та референтної парадигм, а також термінів “ключовий поетонім” та “поетонімосфера” при описі функцій поетонімів і в розробці теорії поетики оніма.

Доповідь була заслухана на Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми загальної, германської, романської та слов’янської стилістики” (19-20 травня 2003р., Горлівка).

SUMMARY

On the material of the lyrical cycle «Rome» by O. Mandelshtam the possibilities of the usage of concepts "nominatoric" and "referential" paradigms, also terms "key poetonym" and "the sphere of poetonyms" for description of poetonyms functions and in elaboration of the theory of onym's poetics are shown.

The report was made at the scientific-practical conference "The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics" (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

Н.А. Луценко
(Донецк)

УДК 811.161.1:81'373

О КУРОЧКЕ РЯБЕ И ВОРОБЬИНОЙ НОЧИ

Курочка ряба – известный, но „безличный" персонаж сказки о золотом яйце (с различными окончаниями). Сравнение выражения *курочка ряба* с другими составными именованиями фольклорных сказочных героев (*гуси-лебеди*, *Марья-краса, царь-медведь, братья-охотники* и пр.), а также соотнесение его с наиболее характерными особенностями субстантивной номинации в народном языке (*путь-дорога, конец-край, хозяин-барин, печаль-тоска* и т.п.) наводят на мысль о том, что в данном случае мы, скорее всего, имеем дело с синтагмой, состоящей не из существительного и прилагательного, а из двух существительных. Иначе говоря, в составе указанного речения *ряба* – хотя бы в одной своей части ещё 'курица' (существительное). Предположив (вторичный) семантический сдвиг 'курица' > 'как курица (по цвету)', можно прийти к выводу, что некогда для курицы быть рябой было весьма характерно (даже если *ряба* – вторичное название курицы, ср. ниже). Аналогичное семантическое развитие постулируется для (русск.) *голубой* ('голубь' > 'как голубь'), (англ.) *pied* [< *pie*] 'пестрый' ('сорока' > 'как сорока') и др., стало быть, в нашем предположении нет ничего невероятного. (Ср. в этой связи также лат. *pullus* 'цыплёнок', 'птенец', 'детеныш какого-л. животного' и прил. *pullus* 'темного цвета', 'смуглый', 'смурый'. Так как желтый и черный цвета в плане номинации пересекаются [12, с.37] – ср. н.-луж. *cernik* [у В.И. Шерцля – *цеапік*] 'желток яйца', не исключено, что *pullus* – 'птенец курицы'). Следует отметить, что в своём «Славянорусском корнеслове» А.С. Шишков

приводит нем. *rabhun* ‘рябчик’, в котором первую часть (*rab-*) считает славянским прилагательным. Соотнося это *rab-* с *рябой*, он приписывает немцам взгляд на рябчика как на рябую курицу [13, с.179]. Но, поскольку в слове предикативно соединяются однозначные части, а, по Шишкову, нем. *hun* (современное написание *Huhn*) – ‘курица’, получается, что и *rab-* (*ряб-*) тоже ‘курица’. Однако автор не учел, что номинация курицы как в русском, так и в немецком языке, скорее всего, вторична и что, следовательно, *rab-* отождествлено с *-hun* на основе иной семантики (другое немецкое название рябчика, *Haselhuhn*, при *Hasel* – ‘орешник’, свидетельствует о том, что речь идет о рябчике, см. ниже). Любопытно, что уже в наше время Х. Андерсен выражение *курочка ряба* «расшифровал» как ‘рябчиковая курочка’ (следовательно, рябой цвет, напротив, связал с рябчиком). Эту «расшифровку» О.Н. Трубачев квалифицировал как «курьёзное этимологическое прочтение», оставшись сторонником мотивировки речения «со стороны цвета»: «…и ‘рябина Sorbus aucuparia’ и фольклорная курочка продолжают восприниматься носителем русского языка так, как были названы вначале – как ‘рябые, пестрые’» [8, с.445, 451].

Прочтение речения *курочка ряба* как ‘рябчиковая курочка’, конечно, следует отклонить, Но это не значит, что Х. Андерсен не прав, когда смысл ‘рябой’ выводит из ‘рябчик’. Если не подлежит сомнению, что домашняя курица в Европе представляет собой культурное заимствование, то это указывает только на следующее: первоначально носителями русского языка на неё было перенесено название своей птицы – куропатки или рябчика, для которых использовалось название р ꙗ ъ / рꙗ б ь [5, с.242]. Но это и означает как раз то, что первичная идентификация ‘рябого’ «отталкивалась» от рябчика/куропатки, а не от курицы. А.А. Потебня писал о том, что «представление качества» посредством прилагательного «менее первообразно, чем представление его в виде вещи». По Потебне, в этом случае «нельзя сказать, что определительное существительное вообще *заменяет* собою прилагательное» [6, с.102]. О.Н. Трубачев упустил из виду не только это, но и то, что задолго до Х. Андерсена мысль о куропатке/рябчике как источнике номинации ‘рябого’ выдвинул В.В. Нимчук [5, с.243]. Что касается исходной семантики слова *рябина*, то немецкие соответствия к нему, *Vogelbeerbaum* ‘птичье ягодное дерево’, *Vogelbeere* ‘птичья ягода’, вопреки О.Н. Трубачеву, представляют не «цветовую», а, напротив, «птичью» (причем обобщенную) сущность последней. Аналогичным образом, совпадение современного *рябь* ‘незначительные колебания поверхности воды’ и древнерусского р ꙗб ь‘рябчик, куропатка’ можно объяснить не сходством по цвету, а тем, что в обоих случаях речь идет о ‘верхе’ (‘воде-верхе’ и ‘верхе-небе’). Добавим, что суждения В.В. Нимчука и Х. Андерсена косвенно подтвержда-

ют нашу мысль о том, что *ряба* в речении *курочка ряба* – существительное (‘птица’ или‘курица’).

Весьма вероятно, что курица как первая домашняя пернатая живность сохранила за собой общее название птицы. Так как птица была названа по ‘верху-небу’ (др.-русск. **п(ъ)тъ** ‘птица’ поэтому совпадает с частью *-подь* слова *господь*, т.е. имени «царя небесного», ср. лат. *cuculus* ‘кукушка’ и *cucullus* ‘капюшон’, ‘наглавник от дождя’ < ‘верх’; в лат. *pullastra* [*pull-astra*] ‘молодая курица’ *-astra* = *aster* [< *astra*] ‘звезда’: < ‘верх’), а курица, вопреки известной поговорке, тоже птица, в русском, а также в других языках, с которыми он находился в контакте, должны быть другие названия птиц с корнем *ряб-//rab-* (мягкость *р’*, кстати, указывает на такой его первичный вариант, как **rhub-*, что, соотв., позволяет включить в рассуждения также варианты *rhab-, rwab-, hab-, hwab-, rub-, hub-, hrab-, horb-, wrab-* и под.). Если такие названия найдутся, это в очередной раз покажет, что обозначение цвета посредством указанного корня действительно вторично. И действительно, после сказанного о возможных фонетических вариантах «корня» *ряб-/ /rab-*, несложно догадаться, что к словам *rabhun, рябчик* могут быть добавлены как родственные ст.-сл. **врабии**, др.-русск. **воробии**, совр. русск. *воробей*, укр. *горобець*, блр. *верабей*, в.-луж. *wrobel*, слвн. *vrabelj* и пр., нем. *Rabe* ‘ворон’, нидерл. *raaf*, англ. *raven* ‘то же’, болг. диал. *гроб* ‘то же’ и др. Сюда же *зяблик* (< *зяб-л-ик* < **hwab-*), а также русск. *ястреб*, укр. *яструб*, скрещения, с первой частью, совпадающей с *aster/ astra* (< **astha*). Упомянутое выше *hun/Huhn* в свою очередь соотносится с болг. *гарван* (*га-рван*) ‘ворон’, слвн. *vran* ‘то же’, с.-хорв. *вран* ‘то же’, н.луж. *karwona* (*ka-rwona*) ‘ворона’, укр. *говря* ‘то же’, *жайворонок, жайвір* ‘жаворонок’ и др. Славяно-германское лексическое скрещение, вероятно, имеем в теониме **Перун** (**Перкун**), где *пер-* соответствует слав. *перо* (< ‘птица’ < ‘верх’; В.И. Даль подобное сближение почему-то считает менее вероятным, чем соотнесение этого теонима с *пря, переть, прах, персть* и др.), а *-ун* – нем. *hun* (ещё в значении ‘верха-неба’). Через смысловой ряд ‘небо-верх’ ~ ‘сила-верх’ ~ ‘сила-рука’ приходим и к тождеству *hun* с суффиксом деятеля *-ун* (*молчун, лгун* и т.п.). Любопытно, что германисты нем. *Huhn* ‘курица’ и *Hahn* ‘петух’ включают в одно этимологическое гнездо, гнездо корня *HAN-/ НФN-* (здесь и двн. *hano*, да. *hana*, шв. *hane* и др.) [12, с.214]. Это дает нам некоторые основания для того, чтобы добавить к приведенным фактам польск. *kania, kaniuk* ‘коршун’, русск. *канюк* ‘то же’, *канючить*, лат. *cano* ‘петь’ и др. Особо выделим имя *курган*, возведение которого к словам типа тур. kurran ‘крепость’, как кажется, весьма условно. Номинативно *курган* (польск. *kurhan,* чешск. *kurhan*, слвц. *kurham* и т.д.) – сложение, в каждой из частей представляющее идею ‘верха-неба’; последние поэтому присутствуют в названиях ‘верха’ (‘кро-

ва’→ ‘дома’, ср. *крыша, курень*, сван. *qor* ‘дом’, арм. *qor-an* ‘палатка’, ‘свод’ и др.) и обитателей ‘верха’ – прежде всего птиц (нем. *Hahn*, русск. *кур, коршун*, укр. *кур-ка*, груз. *qor* ‘коршун’, *kor-an* ‘ворон’ и т.п.). Сюда, вероятно, следует отнести также фин. *perhana* ‘чёрт’, *perho* ‘бабочка, мотылёк’, *perhonen* ‘то же’, греч. чсьнпт время (‘небо’ → ‘время’), укр. *перхати* ‘порхать’, русск. *перх* ‘перхоть’ (по ‘голове-верху’) и др.

В этом месте удобно сформулировать одно следствие, которое вытекает из изложенного. Приведенный материал и комментарии к нему показывают: получившее распространение возведение ‘голубого’ к ‘голубю’ (см. выше) не вполне точно. Голубь как птица, очевидно, был назван по небу, и по небу же назвали «голубизну» (стало быть, ‘голубой’ = ‘небесный’). На то, что исходно «голубизна» была весьма темного цвета, указывают не только многочисленные обозначения по языкам голубого и синего как тёмного, черного [12, с.32 и сл.], но и возможность соотнесения слов *голубь, голубой* с *глубь, глубина* и пр.

Помимо *rabhun* и *Перун/Перкун* (< *per* + *hun/khun*, ср. фамилии *Перхун, Перхунов* и под.), представляющее скрещение предикативное сочленение в пределах слова разноязыковых частей с одним значением имеет место и в других случаях (ср. *Zieselmaus* – подробнее см. [2, с.170]). Поэтому и в речении *курочка ряба* одно слово, обозначающее курицу, скорее всего, является «обработанным» заимствованием (*курочка*), другое (это, очевидно, *ряба*) – своим, поясняющим первое. Отметим, что данные, касающиеся неславянского и – шире – неиндоевропейского лексического контекста «основы» *kur*, приводит Н.Я. Марр [3, с.239-240] (некоторые его примеры использованы выше); согласно этим данным, *kur* (~ *kor*) – это «слово ‘птица’, resp. ‘небо’ → ‘птица’» [3, с.240]. И если присмотреться внимательно к «форме» *курочка*, можно понять: суффикс *-очк-* здесь указывает на то, что *кур-* является дескрипцией «домашнего» предмета, причем речь идет не о курице, а просто о птице. Последнее можно подтвердить также тем, что *кур-* (< **kru* < *khu* ~ *ku*; ср. *кудахтать*; *клохтать*, укр. *квок(х)тати* < **kuh-*) этимологически совпадает с (укр.) *щур* ‘береговая ласточка’ (< **skur*; ср. и укр. *шуліка* ‘коршун’, при параллелизме укр. *щулитися* – русск. *щуриться*) и, кроме того, коррелирует с *ку-*//*ku-* в *кукушка*, нем. *Kuckuck* ‘кукушка’, лат. *cuculus* ‘то же’, *cucubere* ‘кричать как сова’ (по справедливому мнению В. Вундта, вера в звукоподражание как средство словопроизводства иллюзорна), *-ук*//*-uk* в *канюк*//*kaniuk* и др. Кроме того, части *-ckuck* в нем. *Kuckuck*, безусловно, соответствует укр., блр., русск. и др. *крук* ‘ворон’, (реже) ‘журавль’; сюда же и *круг* (= ‘круг-небо’), *крутить*, укр. *кука* ‘вошь’ (по ‘голове-верху’) и др.

Отмеченные реляции указывают на то, что нам не следует исключать и такой вариант объяснения идиомы *курочка ряба*, в соответствии с которым оба слова речения в момент его создания воспринимались

уже как свои. Но, различаясь по происхождению, эти слова различались и по степени абстракции сигнализируемой семантики. В пределах выражения линейное содержательное согласование лексем (согласование как расподобление, с целью преодолеть избыточность,"тавтологию" предикации) проявилось в том, что слово-конкретизатор начало представлять цвет денотата поясняемого имени. Согласно нашим схемам, отражающим развитие структуры предикации, в разбираемой синтагме имел место переход от раздельности к единству, или от *a* + *a* к *a* + *b* [2, с.174]. По А.А. Потебне, в этом случае произошло устранение двойственности, или раздельности, субстанций, которая чувствуется, когда родовое имя стоит впереди частного, видового, как, например, в «река Дунай», «птица орел» и т.п. [6, с.127]. Интересно, что именно подобное распределение слов, с помещением впереди родового понятия, слова, одноэлементного или многоэлементного, Н.Я. Марр охарактеризовал как древнейшее [4, с.147].

Опираясь на материал, собранный А.А. Потебней, можно отметить, что, например, в (фольклорной) синтагме *рать сила* подобную смысловую трансформацию пережило слово *сила* – оно стало выражать значение 'многочисленная': *И прибили тое силу рать великую*… (из былины), – определяющее имя *сила* и прилагательное *великая* здесь обрамляют слово *рать*, образуя н о в о е отношение предикации. Не удивительно, что и прилагательное *сильный* стало выражать это значение: **пріѣха** силніи (= многочисленные) послове отъ всея земля Нѣмецкыя (Пск. лет., II, 1323; примеры из [6, с.124]). Интересны и *пустыня деревня* (пустынная), *несчастие замужество* (несчастное), укр. *щастя доля* (счастливая), *гора круча* (крутая) и др. [6, с.125]. В свою очередь о том, что принимаемое ныне за форму краткого прилагательного слово *ряба* исходно было существительным, свидетельствует спорадическая "обработка" его наряду с иными, аналогичными, определителями посредством субстантивных суффиксов: блр. *курка рябушечка, бялушечка, чернушечка*, русск. *курочка чернушечка, хохлушечка* (< *хохлуша*), укр. *курочка сокорушечка* и др. Сюда и русск. *птица синица*, блр. *жарабица-сивица*, серб. *птица летушка,* укр. *жабка стрекотушка* и т.п. [6, с.115, 114]. Из сказанного, таким образом, следует, что диахронический смысл выражения *курочка ряба* надлежит толковать как «птица-курица» или «курица-птица».

В изложенном заключены известные предпосылки объяснения также речения *воробьиная ночь* – тем более, что ночь, которая в этом случае имеется в виду, называется также *рябовой, рябьей, рябинной, рябиновой* и т.п. [7, с.137]. Согласно БАС, это «летняя грозовая ночь с непрерывным блеском молний и раскатами грома» (т. II, М., 1991, с.460). По А.Л.Топоркову, различные названия воробьиной ночи характеризуют её как ночь с ветром или бурей, темную, страшную, душную,

бесконечную, а также как «ночь с сильной грозой или зарницами» [7, с.137]. В основе названия, как считается (это мнение можно рассматривать как традиционное), – поведение воробьев во время такой ночи: «Первоначально рябая (как воробей)… ночь. В такие ночи воробьи вылетают из своих гнезд, тревожно чирикают, собираются в стайки» [11, с.43]. В.В. Нимчук, напротив, попытался доказать, что в этом случае имеется в виду ночь, гибельная для рябчиков и куропаток [5, с.244]. До этого А.М. Финкель утверждал: речение подразумевает просто темную ночь, прочие же осмысления выражения имеют вторичный характер [10, с.93]. В украинской фразеологии точку зрения А.М. Финкеля популяризовал В.Д. Ужченко [9, с. 53-54].

Есть основания считать, что номинация неба как ‘тьмы’ предшествует номинации его как ‘света’ (ср. начало библии). Свет (луна, звезды) первоначально был назван по тьме (часть по целому), поэтому название солнца скрывает за собой название луны (ср. укр. *сон-це* и *сон*; сон – номинативный коррелят ночи, тьмы; напомним и об образе *черного солнца* в русской литературе). Отсюда же пересечение номинаций черного и желтого (см. выше). По той же причине названные по ‘небу-тьме’ птицы (ср. евангельское выражение *птицы небесные* – имеются в виду обыкновенные птицы) в языке в основном отсылают к тёмному цвету (в различных его проявлениях; см. выше). (Заметим, что известный факт номинации печали как ‘тьмы’, ‘потемнения’, кроме того, открывает пути к сопоставлениям типа [укр.] *журба – журавль, грусть – гусь* и др.). Следовательно, воробьиная ночь – это действительно исходно всего лишь тёмная ночь. Но носители языка одновременно не могли не «помнить» о том, что номинативно тёмное неотделимо от светлого (огненного). Связь семантических смыслов дорисовала картину: воробьиная ночь – это ночь с грозой и молнией, ночь, сопровождаемая зарницами, и т.д. «Не останавливаясь», народное сознание столкновение света и тьмы во время воробьиной ночи обусловленно соотнесло ещё с битвой на поле брани (летописный текст [10, с.93]), а также с разгулом нечистой силы и, одновременно, её уничтожением [7, с.138].

ЛИТЕРАТУРА

1. Левицкий В.В. Этимологический словарь германских языков. – Т.1. – Черновцы, 2000. – 262с.
2. Луценко Н.А. Предикативная природа слова // Лінгвістичні студії. – Вип.11. – Ч.І. – Донецьк, 2003. – С. 166-177.
3. Марр Н.Я. Избранные работы. – Т.2. – Л., 1936.
4. Марр Н.Я. Что говорит язик по истории материальной культуры // Язык и история. – Сб.1. – Л., 1936. – С.97-181.

5. Німчук В.В. До історії й етимології давньоруського р ѣбина ѣ ночь // Л.А. Булаховский и современное языкознание. Сб. научн. тр. – К., 1987. – С. 236-246.
6. Потебня А.А. Из записок по русской грамматике. –Том III. – М., 1968.
7. Топорков А.Л. Воробьиная ночь // Русская речь. – 1988. – №4. – С.136-139.
8. Трубачёв О.Н. Этногенез и культура древнейших славян. Лингвистические исследования. Изд. 2-е. – М., 2002.
9. Ужченко В.Д. Народження і життя фразеологізму. – К., 1988.
10. Финкель А.М. Материалы для фразеологического словаря русского языка. *Воробьиная ночь* // Вопросы языкознания. – 1956. – № 4. – С.92-95.
11. Шанский Н.М., Зимин В.И., Филиппов А.В. Школьный фразеологический словарь русского языка. Значение и происхождение словосочетаний. – М., 2001.
12. Шерцль В.И. Названия цветов и символическое значение их. – Воронеж, 1884.
13. Шишков А.С. Славянорусский корнеслов. – СПб., 2002.

АНОТАЦІЯ

У статті доводиться, що *ряба* в складі фразеологізму (рос.) *курочка ряба* – іменник. Аргументується спільне походження слів *ряба, воробей*, укр. *горобець*, нім. *Rabe* та ін. Відзначені перетини номінацій небатемряви та птахів, на основі чого етимологізується також вираз (рос.) *воробьиная ночь*.

Доповідь була заслухана на Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми загальної, германської, романської та слов'янської стилістики" (19-20 травня 2003р., Горлівка).

SUMMARY

The article proves that "ryaba" as a part of the phraseologism "kurochka ryaba" (Rus.) is a noun. The identical origin of the words "ryaba", "vorobey", "horobets" (Ukr.), "Rabe" (Germ.) and others is being argued. The crossing of the nominations of sky-dark and birds, on the basis of which the expression "vorobjinaja notch" is also etymologised, is mentioned.

The report was made at the scientific-practical conference "The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics" (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

Є.М. Бєліцька
(Горлівка)

УДК 81'373.2 – 81'367.4

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ СЕМАНТИЧНОГО КОНТЕКСТУ КОНОТАТИВНИХ ОНІМІВ

Поява у власних назвах (далі у тексті – ВН) конотативної ознаки впливає на синтаксичну сполучуваність онімів. Конотативні оніми (далі у тексті – КО або конотоніми), тобто оніми з конотативним додатком до власне пропріального значення, як відомо, мають оцінну семантику. Саме це, на наш погляд, є провідним чинником формування окремого семантичного контексту КО.

Відомо, що семантичний контекст є однією з трьох специфічних рис лексико-семантичної системи мови. Тому поряд з семантичною структурою, парадигматичними відношеннями між словами у лексико-семантичній структурі мови, необхідним має бути розгляд особливостей мовного оточення конотативних онімів у контексті. Наше розуміння контексту ґрунтується на тричленному протиставленні в мовленнєвій діяльності: мова, норма (узус), мовлення. Виділяються мовний контекст, системний (вербальний) контекст і ситуативний контекст [3, с.430]. Такий підхід притаманний працям В.В. Виноградова, О.І. Смирницького, Н.М. Амосової, Г.В. Колшанського, Д.М. Шмельова та інших науковців.

Отже, внаслідок набування конотонімами поняттєвого семантичного навантаження, що притаманне загальним назвам (далі у тексті – ЗН), КО розширюють обсяг видового поняття ВН до рівня родового поняття з одночасним залученням до складу семантики певних якостей або властивостей денотата імені. Результатом цього є можливість КО займати позицію родової ЗН при видовій ВН, наприклад: ***геркулес*** *Батисто Пикколо* (Купрін. Дочь великого Барнума*); ***демиург*** *Уолтер Кронкайт* (Кондрашов. Блики Нью-Йорка). Це демонструє один з напрямків розвитку КО – у бік загальних назв. Іншим напрямком розвитку КО є їх рух до підкласу прізвиськових імен, коли «…асоціації власних імен та позначених ними образів можуть…викликати до життя…оригінальні прізвиська» [6, с.134]. Конотативні оніми можуть бути однією з номінативних форм в оцінно-характеризуючих прізвиськах [7, с.114-115]. Перехід КО до класу прізвиськових імен виявляється в структурному плані в набуванні конотативними онімами можливості займати позицію прикладки при ВН або головного слова при ВН-прикладці, наприклад: *Геба-Параска, Сидор-Меркурий* (Шевченко. Прогулка с удовольствием и не без морали); *Москва-Итака* (Пушкін. З листа до Вігеля).

Як оцінні одиниці, КО характеризуються своєрідним вживанням у тексті. Саме оцінна семантика дає конотонімам можливість ставати у позицію предикатива, звертання, прикладки. В інших позиціях для актуалізації конотативної ознаки необхідні допоміжні слова, якими бувають займенники, прикметники, числівники, іменники у родовому відмінку. При цьому факультативність допоміжних компонентів при ВН протиставлена їхній обов'язковості при КО. Певні особливості синтаксичної сполучуваності конотонімів нами було вже проаналізовано [1], проте вивчення валентністних можливостей конотонімів далеке від остаточного вирішення.

Як свідчать результати аналізу семантики КО, ці одиниці можна розглядати як одиниці зі звернутою пропозицією [1, с.107]. Тобто вони не тільки номінують денотат, а ще й вказують на його властивості. Саме це, як видається, відбивається на їхній синтаксичній сполучуваності. Як наслідок, КО набувають певних особливостей синтаксичних функцій. Це, у свою чергу, впливає на формування синтаксично зумовлених значень КО, що типово проявляються в позиції предиката, звертання, прикладки.

Функціонування КО в будь-яких синтаксичних позиціях залежить насамперед від їхнього конотативного потенціалу. Як інформаційно цілісні конструкції (з наявністю логічного суб'єкта та предиката), конотоніми здатні на відносну синтаксичну відокремленість від загального тексту. Тобто семантичне навантаження КО робить їх самодостатніми ономасіологічними структурами в синтаксичних позиціях, що притаманні предикатним номінаціям. КО також вживаються в номінативних реченнях або конструкціях, що інтерпретуються як близькі до номінативних (наприклад, окличних реченнях, що деякими вченими інтерпретуються як двоскладні неповні [5, с.524]). Спільним у синтаксичному функціонуванні КО-звертань, КО-прикладок, КО-номінативних речень є незалежність (повна або часткова) від основного тексту.

КО часто опиняються у позиції звертання. Звертання – це комунікативна одиниця, оскільки використовується для назви особи, до якої звертаються. Основна функція звертання – привернути увагу слухача, читача, – тобто адресатна. Саме тому серед засобів вираження звертання перше місце належить ВН як одиницям, що є безпосередніми мовними ідентифікаторами об'єктів. У «чистому вигляді» адресатна функція звертань реалізується у ВН, коли в них актуалізується лише одна сема «особа» при одночасній деактуалізації усіх інших сем, у тому числі і тих, що складають денотативне значення оніма, наприклад: «<…> Солдат, драбант есть у тебя? Есть? *Иван*! – закричал старик. – Ведь у вас что ни солдат, то Иван» (Толстой. Казаки). У цьому тексті ВН *Иван* має значення «особа чоловічої статі», оскільки денотативні зв'язки оніма мають імовірнісний характер. Завдяки метонімічній генералізації ВН набуває емотивного навантаження та вживається в фор-

мально-синтаксичній адресатно-об'єктній функції. Порівняння ЗН *солдат* та ВН *Иван* у функції звертання дає уявлення про відмінність генералізованого значення метонімічних КО, де воно є суб'єктивним, та об'єктивного узагальнюючого значення ЗН.

У певних контекстах звертання перетворюються на виразні засоби мови, тобто стають «…естетичним або риторичним центром, що вбирає до себе максимум думок та почуттів автора» [4, с.407]. Як уже зазначалося, КО є засобом вираження експресивних намірів мовця у комунікативному акті. Отже, у позиції звертання КО, особливо в художньому мовленні, стають типовим засобом вираження експресивності. Оскільки КО – одиниці, що мають напівпредикативну характеристику, яка у більшості випадків ґрунтується на якісно-оцінній семантиці оніма, в функції звертання КО виконують не стільки адресатну, скільки емотивну функцію, наприклад:

«<…> я не забыл тебя, почтенный *Аристипп*,

И дружбу нежную, и русские Афины! <…>» (Баратинський. М.И. Гнедичу).

Ім'я давньогрецького філософа *Аристипп* набуває в цьому контексті значення «мудрець-вільнодумець», що відповідає намірам мовця. Звертання в такому випадку має не тільки назвати, а й охарактеризувати об'єкт, до якого звертаються, тобто є прагматично ненейтральною одиницею. У цьому розумінні цікаво відзначити, що деякими вченими визначається, що «…звертання у ряді випадків можна визнати особливим видом речення, що отримало помітну… функцію» [8, с.61]. Це, як видається, безпосередньо стосується КО-звертань, що мають свою семантико-синтаксичну специфіку напівпредикативної одиниці, що може бути трансформована за певних обставин у предикативне сполучення, наприклад, пор.:

« – Что, попался, *Фома Неверный*!» (Жуков. Страда и праздник)

– Что, попался, ты ведь *Фома Неверный.*

Вченими відзначається, що «…коли звертання перестає називати конкретну особу або предмет, то воно трансформується у вставне модальне слово або навіть у вигук» [2, с.30]. КО в позиції звертання також можуть витачати денотативне навантаження при одночасному збереженні емотивних сем, зокрема тих, що виражають емотивні реакції мовця, тобто набувають суб'єктивно-модального значення, наприклад: «Пусти, *ироде*» (Гончар. Твоя зоря); «Сгноили, *ироды*, его в крепости» (Серебрякова. Предшествие); «Пошла, пошла, *фефелка*, пошла, дура, – сказал с добродушною улыбкою Алкивиад Степаныч» (Григорович. Капельмейстер Сусликов). КО *фефелка, ірод(и)* в цих контекстах можуть розглядатися як експресеми, що виражають емоційну невдоволеність, яка ґрунтується на негативній оцінці об'єкта мовлення. Повна втрата КО *фефелка* номінативної

функції за рахунок деактуалізації денотативних зв'язків робить цю одиницю близькою до слів-вигуків, що тільки вказують на почуття.

У багатьох випадках адресатна функція нейтралізується, і на перший план висувається функція виділення особи, що відбувається за допомогою якісної характеристики. Оскільки, наприклад, у російській мові показником звертання є клична інтонація, КО з експресивним забарвленням часом позбуваються адресатного значення та стають прикладками. Особливо це стосується КО, що поширюють займенники в ролі звертання, наприклад: «Ах ты, *Мессалина Пафнутьевна*! Тебя, кажется, Женькой звать? Хорошенькая, шельма» (Купрін. Яма); «Ах ты, шельма, *Поль де Кок*!» (Тургенєв. Отчаянный); «И ты тоже, мой *Насреддин*?» (Жуков. Страда и праздник).

КО-прикладки дають образну характеристику об'єкта, часто виражаючи позитивне або негативне ставлення до нього, наприклад: «Андрій Галактионович <…> мовчки кивнув Мині на кінець класу – на «камчатку» (Гончар. Твоя зоря), «Человек, вступивший за ограду Тауэра – английской *Бастилии*, бывшего дворца норманских завоевателей, редко сохранял жизнь» (Серебрякова. Предшествие).

Мабуть, відносна семантична автономність КО впливає на поширеність таких одиниць у називних реченнях, що мають різні функції:

1/ КО вживаються в реченнях оцінного змісту, частіше окличного типу, де конотонім є головним членом речення, що передає характеристику предметів або явищ: « – Наталоньку! Дитя своє/ *ірод* нечестивий!../ Занапастив <…>» (Шевченко. Відьма);

« – Государство! – усмехнулся Рязанцев.

И Андрей подтвердил:

– *Люксембург*! А может, целый *Бенилюкс*!» (Залигін. Тропы Алтая);

КО також вживаються в реченнях, що виконують композиційну функцію, починаючи або закінчуючи розповідь, наприклад: «Какой у нее прямой нос. *Клеопатра*» (Серебрякова. Предшествие); «Ай да «*восемнадцатый век*», как он разошелся сегодня. <…> Этакое дворянское гнездо в некотором роде, и вдруг в нем вырастает какая-нибудь Тонечка. <…> Этот «восемнадцатый век» нам подсунул чего-то самого анафемского» (Мамин-Сибіряк. Приваловские миллионы); «Вот, значит, почему вы так с нами <…> подробно беседуете, – Ефретов усмехнулся: – *Сказки Шахерезады*» (Жуков. Страда и праздник).

У всіх цих випадках номінативні речення з головним – КО є самостійними синтаксичними конструкціями, в яких інформація, що є поза текстом звернутою в латентному стані, здатна до збудження в комунікативному акті.

Як бачимо, відмінністю КО щодо їх синтаксичних функцій є єдність структурно-семантичних та функціональних властивостей. Як наслідок, КО формують самодостатні ономасіологічні структури, що є засобом утворення виразності в тексті.

ПРИМІТКИ

* Тут і далі у тексті прізвища авторів творів подаються українською мовою, назви творів – мовою оригіналу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бєліцька Є.М. Синтаксичні та номінативні моделі конотативних онімів // Восточноукраинский лингвистический сборник: Выпуск восьмой. Сборник научных трудов. – Донецк, 2002. – С.103–112.
2. Будько М., Куц О. Функції вокатива у конструкціях різних типів // Лінгвістичні студії: Зб.наук. праць. Випуск 5. – Донецьк, 1999. – С.27–30.
3. Общее языкознание (Внутренняя структура языка) // Кубрякова Е.С., Мельников Г.П., Булыгина Т.В. и др. – М., 1972.
4. Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. – М., 1956.
5. Современный русский язык: Учебник для вузов. – Аникин А.Б., Бельчиков Ю.А., Вакуров В.Н. и др. – М., 1984.
6. Суперанская А.В. Общая теория имени собственного. – М., 1973.
7. Ушаков Н.Н., Васильева В.Д., Клюева Н.П. О грамматических особенностях прозвищных имен // Ономастика и грамматика. – М., 1981. – С.98–122.
8. Харченко В.К. Разграничение оценочности, образности, экспрессивности и эмоциональности в семантике слова // Рус. яз. в шк. – 1976. – №3. – С.66 –71.

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются синтагматические связи коннотативных онимов на уровне таких относительно автономных синтаксических образований, как обращения и приложения. Установлены основные модели таких образований. Указано на обусловленность формирования специфических синтаксических коннотонимных моделей особенностями их семантики.

SUMMARY

The article studies syntagmatic ties of connotative proper names in such semantically autonomous functions as callings and appositions. The article suggests the main syntactic models of such connotative proper names. The productivity of their formation is explained by the peculiarity of their semantics.

В.П. Беломорец
(Запорожье),
Г.Я. Томилина
(Запорожье)

УДК: 821.161.1-1.08 «19»

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ ДОБАВЛЕНИЯ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX СТ.

Под стилистической фигурой в работе понимается синтагматически более или менее типизированный (относительно формализованный) риторический прием [4, с.67].

Предмет анализа – фигуры добавления в русской поэзии XX ст., для которых важны как их грамматическая форма, так и лексическое наполнение. В основе этих стилистических фигур лежит повторение в определенной последовательности слов, словосочетаний, частей предложений.

Фигуры добавления как средство стилистического синтаксиса изучались А.П. Сковородниковым [4, 5], И.Г. Гальпериным [1], Ю.М. Скребневым [3] и другими учеными с точки зрения их формы, функций, а также их места в системе выразительных средств речи. Однако в языке поэтов XX ст. стилистические синтаксические фигуры детально не рассматривались.

Цель статьи – функционально-стилистический анализ фигур добавления в русской поэзии XX ст.

С помощью повторов, в том числе и лексических, осуществляется когезия, или сцепление, особый вид связи в художественном тексте, обеспечивающий логическую последовательность изложения [1, с.74-76]. На основе повтора строятся такие риторические фигуры, как репризa, анафора, эпифора, симплока, обрамление, анадиплозис, пролепсис, полисиндетон, полиптотон.

Все отмеченные фигуры речи в отличие от параллелизма, при котором повторяются лишь синтаксические формы, представляют собой лексико-синтаксические повторы [3, с.140-142]. Они основываются на приеме повторения, когда определенный сегмент художественного произведения помещается повторно на небольшом протяжении. Основной спецификой фигур добавления является выдвижение определенной единицы высказывания на первый план за счет ее особого расположения. Вследствие позиционных изменений, ведущих к изменениям ритмическим и интонационным, повторяющиеся лингвистические единицы, приобретая логическое ударение, становятся особенно значимыми в смысловом и эмоциональном отношении [2, с.62].

Стилистический повтор (репризa) усиливает выразительность поэтического текста:

Значит, кто-то нас вдруг
В темноте обнимает за плечи.
И полны темноты,
И полны темноты и покоя,
Мы все вместе стоим над холодной блестящей рекою.
(И. Бродский. От окраины к центру).

Особенно часто в русской поэзии прошлого века встречается анафора (единоначатие), фигура речи, состоящая в повторении начальных частей (слова, словосочетания, предложения) двух или более относительно самостоятельных сегментов речи:

Холмы – это наши страдания.
Холмы – это наша любовь.
Холмы – это крик, рыданье,
Уходят, приходят вновь.
(И. Бродский. Холмы).

Зрительный и слуховой образы в анафоре могут усиливаться звукоподражанием:

Трум-ту-ту-тум!
Трум-ту-ту-тум!
Движутся, движутся, движутся, движутся,
В цепи железными звеньями нижутся.
(Демьян Бедный. Главная улица).

В зависимости от лексического наполнения анафора может усиливать авторскую мысль, содержать призыв поэта:

Придите к нам! От ужасов войны
Придите в мирные объятья!
Пока не поздно – старый меч в ножны,
Товарищи! Мы станем братья!
(А. Блок. Скифы).

Через анафорический повтор может выражаться эстетическая позиция автора:

Я знаю *силу слов,* ***я знаю*** *слов набат,*
Они не те, которым рукоплещут ложи.
От слов таких срываются гроба
Шагать четверкою своих дубовых ножек.
(В. Маяковский. Неоконченное).

В поэтическом тексте анафора иногда становится средством раскрытия психологического портрета:

Стареющий поэт… Два слова – два понятья.
Есть в первом от зимы. Второе – все весна.
И если иногда нерадостны объятья,
Весна – всегда весна, как ни была б грустна.

Стареющий поэт! О скорбь сопоставленья.
Как жить, как чувствовать и, наконец, как петь,
Когда душа полна избытком вдохновенья
И строфы, как плоды, еще готовы зреть.
(И. Северянин. Стареющий поэт).

Анафора служит средством описания пейзажа, усиливая его выразительность:

Рожь, рожь… Дорога полевая
Ведет неведомо куда…
Рожь, рожь – до свода голубого
Чуть видишь – где-нибудь вдали
Ныряет шапка верхового.
(А. Твардовский. Рожь, рожь...)

Выполняя характерологическую функцию, в речи персонажа анафора может передавать необычайную высоту человеческих чувств:

Теркин сник. Тоска согнула.
Тула, Тула... Что ж ты, **Тула?**
Тула, Тула. Это ж я...
Тула... Родина моя.
(А. Твардовский. Василий Теркин).

Анафора может выражать авторскую оценку изображаемого:

Сила силе доказала:
Сила силе – не ровня.
Есть металл прочней металла...
(А. Твардовский. Василий Теркин).

В отличие от анафоры эпифора состоит в повторении тех же сегментов речи в конце строфы, что обеспечивает идентичность конечной фразы:

Все выправлено, все поправлено, не позабыто ничего,
Но как **неправильно, неправильно**,
Что нет его, что нет его.
(Р. Казакова. Был человек убит при Сталине).

Гораздо реже, чем анафора и эпифора, употребляется в поэтических текстах симплока, образуемая сочетанием анафоры и эпифоры. В симплоке смежные сегменты текста имеют одинаковые начальные и конечные элементы:

Не оттого, что зеркало разбилось,
Не оттого, что ветер выл в трубе,
Не оттого, что в мысли о тебе
Уже чужое что-то просочилось, –
Не оттого, совсем **не оттого**
Я на пороге встретила его.
(А. Ахматова. Новоселье).

Термин обрамление для обозначения фигуры добавления, проявляющийся в тождественности начальных и конечных элементов сегмента текста, использует Ю.М. Скребнев [3, с.144]:

Добрый день. Ну и встреча у нас:
До чего ты бесплотна:
Рядом новый закат
Гонит вдаль огневые полотна.
До чего ты бедна. Сколько лет,
А промчались напрасно.
Добрый день, моя юность.
Боже мой, до чего ты прекрасна.
(И. Бродский. От окраины к центру).

При этом возможно изменение порядка слов:

Отговорила роща золотая
Березовым, веселым языком...
Скажите так, что **роща золотая**
Отговорила милым языком.
(С. Есенин. Отговорила роща золотая...)

В роли обрамления может выступать сегмент любой структуры, например, в стихотворении В. Александровского используется бессоюзное сложное предложение:

На смуглые ладони площадей
Мы каждый день расплескиваем души,
Мы каждый день выходим солнце слушать
На смуглые ладони площадей.
(В. Александровский. Мы).

Полисиндетон (многосоюзие) – стилистическая фигура, основанная на многократном повторении союзов при употреблении однородных членов, а также при соединении нескольких предикативных частей в составе сложного предложения. Чаще встречается полисиндетон, включающий повторение однородных членов предложения. Как подчеркивает А.Н. Сковородников, полисиндетон может создавать в художественном тексте эффект замедленного действия, однако эта функция фигуры факультативна и реализуется далеко не всегда [5, с.45]. Употребляясь в осложненном предложении, полисиндетон создает единство перечисления, подчеркивая роль каждого из перечисляемых сегментов:

Я иду с горящими глазами,
Не простив обиды никому –
Ни сестре, **ни** матери, **ни другу,**
Ни ветрам, принесшим кутерьму.
(А. Прокофьев. Одиночество).

Усилительную функцию выполняет эта стилистическая фигура и в составе сложного предложения:

Еще не умер ты, еще ты не один,
Покуда с нищенкой-подругой
Ты наслаждаешься величием равнин,
И мглой, и холодом, и вьюгой.
(О. Мандельштам. Еще не умер ты...)

Полиптотон (полиптот) основывается на повторе разных форм одного слова:

От этого **Терека**
в поэтах истерика.
Я **Терек** не видел.
Большая потерийка.
(В. Маяковский. Тамара и Демон).

Редко употребляется в русской поэзии XX ст. такая фигура добавления, как анадиплозис (эпаналепсис, подхват), строящийся так, что слово или группа слов предшествующего сегмента повторяются в начале следующего сегмента:

Зги не видно. Ночь вокруг.
И бойцу взгрустнется.
Только что-то **вспомнит** вдруг –
Вспомнит, усмехнется.
(А. Твардовский. Василий Теркин).

Повторяющийся элемент художественного контекста особенно усиливается и выделяется эмфазой, что включает логическое ударение, интонацию, синтаксическую позицию:

Шло испытанье на недели.
Шло испытанье на метели.
На **юмор – юмор** не унять.
(В. Шлемский. Из надымской тетради).

Среди стилистических фигур добавления рассматривают также пролепсис (пролепса), под которым понимается одновременное употребление в художественном контексте существительного и заменяющего его местоимения (расшифровка значения слова может осуществляться и при помощи существительного и при помощи местоимения) [3, с.112]. В следующих поэтических строках значение словосочетания родная природа уточняется и усиливается с помощью личного местоимения «она»:

Родная природа – пристанище, радость и гордость.
Родная природа – и я ее малый побег...
Родная природа – она не для купли продажи.
Родная природа – родного народа жилье...
(Р. Казаков. Родная природа не любит
сравнения впустую).

Фигуры добавления становятся еще более выразительными в результате взаимодействия с тропами, особенно с метафорой:

Не жаль мне лет растраченных напрасно.
Не жаль души сиреневую цветь.
(С. Есенин. Отговорила роща золотая...)

Эмоциональное воздействие на читателя усиливается в результате сочетания фигуры добавления с развернутой метафорой:

Я к губам подношу эту зелень –
Эту клейкую клятву листов,
Эту клятвопреступную землю:
Мать подснежников, кленов, дубков.
(О. Мандельштам. Я к губам подношу эту зелень...)

Фигуры добавления подчеркивают и логически связывают всю сложную образную систему в поэтическом контексте. Так, в образной ассоциативной цепочке поэтических строк М. Цветаевой противопоставляется два начала – духовное и материальное:

В глубокий час **души,**
В глубокий – ночи...
(Гигантский шаг души,
Души в ночи).
В тот час душа верши
Миры, где хочешь.
(М. Цветаева. Час души).

Раскрывая силу человеческой любви, поэтесса передает напряжение человеческого духа, обыгрывая в полиптотоне два разных значения существительного гора (в привычном для нас смысле и в архаическом, полузабытом – гора «верх»:

Та **гора** была миры!
Бог за мир взимает дорого.
Горе началось **с горы.**
Та гора была над городом.
(М. Цветаева. Поэма горы).

Таким образом, фигуры добавления имеют как отличительные, так и общие черты. В поэтической речи XX ст. они могут иметь свободное употребление, т.е. занимать любую позицию в художественном контексте (репризa, полисиндетон, полиптотон, пролепсис) или характеризоваться фиксированной позицией (анафора, эпифора, симплока, обрамление, анадиплозис). Речевая избыточность в фигурах добавления, кроме повторяющихся сегментов, может строиться на повторении союзов (полисиндетон), употреблении предвосхищающих элементов (пролепсис), повторении одного и того же слова или словосочетания в двух смежных сегментах поэтического текста (анадиплозис), повторении слова в его различных грамматических формах (полиптотон).

Выражая авторскую оценочность, фигуры добавления тесно связаны с субъективной модальностью. Выступая в поэтическом тексте как средство интенсификации, они оказывают общее эмоциональное воздействие на читателя или слушателя.

Форма в фигурах добавления, передающая значительную часть информации, тесно связана с лексическим выражением, которое всегда индивидуально. Выделяя самую важную мысль, высказанную в поэтической форме, фигуры добавления создают своеобразную ритмомелодику и служат источником экспрессии.

Значительный интерес представляет функционально-стилистический анализ фигур добавления в связи с изучением индивидуального стиля таких поэтов, как М. Цветаева, А. Ахматова, О. Мандельштам, А. Блок, С. Есенин.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981.
2. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. – М.: Просвещение, 1988.
3. Скребнев Ю.М. Очерк теории стилистики. – Горький. – 1975.
4. Сковородников А.Н. О системном описании понятия «стилистическая фигура» // Русская речь. – 2002. – №4. – С.62-68.
5. Сковородников А.Н. Полисиндетон как стилистическая фигура // Русская речь. – 2002. – №6. – С.42-48.

АНОТАЦІЯ

У статті подаєтося функціональний аналіз стилістичних фігур додатку. Дослідження здійснюются на матеріалі російської поезії XX століття.

Доповідь була заслухана на Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми загальної, германської, романської та слов'янської стилістики» (19-20 травня 2003р., Горлівка).

SUMMARY

The article presents the functional analysis of informational expancion realized by means of syntactical-stylistic figures of speech in the Russian poetry of the XXth century.

The report was made at the scientific-practical conference "The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics" (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

О.А. Зоз
(Горлівка)

УДК 801.61

ІНТЕГРУЮЧА ФУНКЦІЯ ТЕКСТОВОЇ ПРОСОДІЇ

В основі структури будь-якого тексту лежить механізм членування на одиниці різного рівня, з одного боку, та зв'язності цих одиниць у системі цілого, з іншого. У зв'язку з цим категорії членування та зв'язності, зазвичай, розглядають як основні засоби здійснення інтеграції тексту.

Художній твір, незважаючи на дискретність його структурної організації, являє собою органічну єдність, не тільки кількісно, але і якісно новий ступінь організації, який характеризується новими (інтегративними) якостями, що не притаманні його окремим компонентам.

Цілісність художнього твору створюється ієрархією його внутрішньої організації, динамікою різноманітних зв'язків його частин, тобто є своєрідним результатом руху від частини до цілого. Ю.М. Тинянов відзначав, що єдність твору не є замкнута симетрична цілісність; між її елементами немає статичного знаку рівності та складання, а завжди є динамічний знак співвідношення й інтеграції [3, с.28].

Інтеграція – невід'ємна категорія тексту, одне з найважливіших понять загальної теорії систем, що означає стан зв'язності окремих диференційованих частин у ціле, а також процес, що веде до такого стану.

Інтеграція характеризує текст як складну цілісну систему. Поняття інтеграції відображає спосіб і спрямованість взаємодії одиниць різних рівнів у ієрархії системи тексту [2].

Процес інтеграції, що веде до смислової та формальної єдності тексту, дуже складний і в різних текстах набуває різноманітних форм та засобів.

Значна роль у створенні формальної та смислової цілісності будь-якого тексту (поетичного, зокрема) належить текстовій просодії.

Проблема інтеграції текстових частин в єдине ціле невіддільна від питання про просодичні засоби сегментування тексту на частини, що його складають. Дискретність тексту є неодмінною умовою і одним із засобів його інтеграції.

Членування тексту на одиниці різного ступеня складності засобами просодії та, відповідно, об'єднання цих одиниць у цілісну систему безпосередньо пов'язано з проблемою виділення структурно-семантичних одиниць текстів відповідного функціонального стилю.

Питання про одиниці віршованого тексту є одним з найбільш розроблених як в області літературознавства, так і в області експериментальної фонетики. В експериментально-фонетичних дослідженнях, зазвичай, виділяють склад, ритмічну групу, двовірш та строфу [1].

Конкретний матеріал нашого дослідження складають двадцять текстів

ліричних віршів, які було піддано елекстоакустичному аналізу. Зареєстрований мовний потік був розбитий на сегменти, що відповідають основним структурним одиницям віршованого тексту. Дослідження ролі просодії в інтеграції тексту ліричного вірша проводилось на основі аналізу діапазону варіювання показників просодичних параметрів, що якісно відрізняють текстові одиниці різного масштабу.

Важливу роль в інтеграції тексту ліричного вірша на просодичному рівні виконує фонаційна тривалість одиниць тексту. Фонаційна тривалість якісно відрізняє одиниці тексту різного масштабу відповідним діапазоном варіювання даного параметру.

Мінімальні та максимальні абсолютні показники фонаційної тривалості становлять для ритмічної групи (РГ) 220-1320 мілісекунд (мс), для рядка – 840-4400 мс, для двовірша – 2300-8760 мс. Як бачимо, спостерігається значна варіативність фонаційної тривалості одиниць.

Проте аналіз усереднених показників фонаційної тривалості даних одиниць у досліджуваних текстах показує значно меншу варіативність. Середні показники даного параметру становлять для складу 249-311 мс, для РГ – 523-685 мс, для рядка – 1553-3131 мс, для двовірша – 3106-6262 мс.

Варіативність усереднених показників фонаційної тривалості рядків і двовіршів обумовлена метричною організацією віршів, тобто різною кількістю складів і стоп у рядках: від десяти складів та відповідно 5 стоп до чотирьох складів та відповідно 2 стоп у нашому матеріалі.

У цілому для тексту ліричного вірша характерним є доволі компактний діапазон варіювання параметру фонаційної тривалості структурних одиниць, що забезпечує часову співвіднесеність одиниць різного масштабу у системі тексту. Тенденція до більшої чи меншої тривалості одиниць у різних текстах обумовлена метричною та лексико-синтаксичною структурою і певною мірою впливає на характер ритму твору, проте не порушує загальної закономірності щодо часової сумірності одиниць у системі тексту.

Строфа як одиниця тексту характеризується значною варіативністю як за абсолютними, так і за середніми показниками фонаційної тривалості. Абсолютні показники фонаційної тривалості строфи знаходяться у межах від 6740 мс до 23440 мс, середні показники – від 7167 мс до 21920.

Широта варіювання даного параметру для строф обумовлена розбіжностями у їх типах: катрен, секстет, октет, а також певною мірою розбіжностями у метричній організації. Проте у кожному конкретному вірші строфа відрізняється найбільш компактним діапазоном варіювання фонаційної тривалості у порівнянні з іншими одиницями тексту. Відхилення від середніх показників не перевищує для строф досліджуваних текстів 15%.

У плані співвідношення частини і цілого між одиницями вірша слід зазначити, що вони характеризуються кількісним збільшенням у 2-4 рази фонаційної тривалості одиниць з підвищенням їх рангу у структурі тексту. Тим самим досягається інтегрування різномасштабних одиниць за параметром фонаційної тривалості.

Інтегрованістю одиниць у системі тексту характеризуються відношення між фонаційною тривалістю складу і РГ (280 мс vs. 598 мс), РГ і рядка (598 мс vs. 2284 мс), рядка і двовірша (2284 мс vs. 4568 мс), двовірша і строфи (4568 мс vs. 13087 мс).

Характерне для усіх досліджуваних текстів кількісне збільшення показників фонаційної тривалості одиниць вищого рангу у порівнянні з одиницями нижчого рангу, виступає як показник якісної відмінності структурно-семантичних одиниць різного масштабу в ієрархії текстової організації та дозволяє зробити висновок про здатність даного параметра виконувати інтегруючу функцію у тексті ліричного вірша, слугувати засобом досягнення формальної та смислової цілісності тексту.

Просодичним явищем, на тлі якого особливо чітко виявляється тенденція до сумірності одиниць одного рангу за параметром фонаційної тривалості, а також відношення інтегрованості одиниць різного рангу у системі тексту, служить чітке паузальне членування ліричного вірша.

Діапазон варіативності абсолютних показників тривалості пауз, що оформлюють одиниці тексту різного рівня, дуже широкий і знаходиться приблизно в одних межах: для паузи у середині рядка – від 120 мс до 1460 мс; для паузи після непарного рядка – від 160 мс до 1240 мс, для паузи після двовірша – від 160 мс до 1720 мс, для паузи між строфами – від 840 мс до 1700 мс.

Проте тенденція до більшої чи меншої тривалості різних типів пауз спостерігається: 80% пауз у середины рядка знаходяться у більш компактному діапазоні від 200 мс до 800 мс; 80% пауз після непарних рядків знаходяться у діапазоні від 200 мс до 900 мс; 80% пауз після двлвіршів – від 500 мс до 1100 мс; 90% міжстрофних пауз – від 1100 мс до 1700 мс.

У конкретних віршах діапазон варіативності даного параметра значно звужується. Тенденція до більшої чи меншої тривалості пауз у віршах обумовлена лексико-синтаксичною структурою тексту та семантичними факторами і впливає на характер його ритму, що свідчить про здатність часового компонента (у даному випадку – паузації) певною мірою віддзеркалювати план змісту конкретного твору.

Аналіз усереднених показників тривалості пауз, що оформлюють одиниці різного рівня, свідчить про зростання цих показників з підвищенням рангу одиниці в ієрархії текстової організації, тобто одиниці вищого рангу завершуються і довшою паузою. Діапазон варіативності середніх показників тривалості складає для пауз після непарних рядків –

330 мс – 1090 мс, для пауз після двовіршів – 603 мс – 1360 мс; для міжстрофних пауз – 1140 мс – 1480 мс.

Зміна меж варіювання тривалості пауз різного рівня системи тексту зумовлюється ступенем семантичної складності одиниць, які вони оформлюють, і відбувається за рахунок кількісного збільшення їх тривалості у 1,5-2 рази, чим досягається інтегрованість різномасштабних пауз за параметром тривалості.

Інтегрованістю у системі тексту ліричного вірша характеризуються співвідношення між тривалістю паузи після непраних рядків і паузи після двовіршів (578 мс vs. 856 мс), паузи після двовіршів і міжстрофної паузи (856 мс vs. 1400 мс).

Таким чином, кількісне збільшення тривалості пауз є показником якісної відмінності пауз різного рангу у ієрархії текстової структури і дозволяє говорити про здатність даного параметра виконувати не тільки функції членування та зв'язності одиниць різного рівня, але і функцію інтеграції у тексті ліричного вірша, слугувати засобом створення формальної та смислової цілісності тексту.

Просодичним явищем, яке підкреслює тенденції часової сумірності та акцентно-мелодійної схожості одиниць тексту, є темп. У цілому для ліричного вірша характерним є стабільний темп читання. У 80% ритмічних груп кожного з досліджуваних текстів розбіжності у показниках середньої тривалості складу, який є акустичним корелятом темпоральних змін, не перевищує 60-80 мс, що і зумовлює сприйняття темпу їх читання як стабільного.

Слід зазначити, що тенденція до стабільності темпу ліричного вірша не виключає можливості помітних модифікацій темпу у читанні окремих текстів, що зумовлено семантичними факторами або ж індивідуальною манерою виконавця. Проте загальна тенденція до стабільності темпу всередині кожного окремого тексту при цьому не порушується. Тим самим стабільний темп читання сприяє інтеграції одиниць різного рівня текстової ієрархії, виступає одним із факторів створення цілісності поетичного твору.

Аналіз динамічних змін у досліджуваних текстах віршів показав, що абсолютні показники динамічного діапазону для усіх текстових одиниць (рядка, двовірша, строфи) характеризуються великою варіативністю і лежать у межах від 0 відносних одиниць (в.о.) до 92 в.о. для рядка, від 10 в.о. до 95 в.о. для двовірша, від 18 в.о. до 95 в.о. для строфи.

Проте у конкретних віршах абсолютні показники динамічного діапазону характеризуються більш компактними межами варіювання. У цілому 80% рядків характеризується динамічним діапазоном 0-50 в.о., близько 80% двовіршів – 21-70 в.о., 90% строф – 41-90 в.о.

Аналіз середніх показників динамічного діапазону текстових одиниць виявляє меншу варіативність, ніж абсолютні показники даного

параметра. Середні показники динамічного діапазону по окремих віршах лежать у таких межах: для рядка – 14 в.о.- 45 в.о., для двовірша – 21 в.о. – 66 в.о., для строфи – 30 в.о. – 84 в.о.

Отримані результати демонструють наявність певної закономірності, у відповідності з якою підвищення рівня сегмента у ієрархії текстової організації характеризується зростанням кількісних показників динамічного діапазону, що забезпечує інтеграцію одиниць у структурі тексту за даним параметром. Інтеграція одиниць тексту здійснюється за рахунок розширення динамічного діапазону у середньому у 1,5 раза. Це дозволяє говорити про здатність даного параметра слугувати разом з іншими просодичними параметрами засобом досягнення структурної цілісності тексту ліричного вірша.

Важливу роль у оформленні структурно-семантичних одиниць тексту та у інтеграції тексту ліричного вірша виконує мелодійний компонент просодії (зміни частоти основного тону – ЧОТ).

Аналіз показників частотного діапазону одиниць різного рівня текстової ієрархії демонструє наявність доволі чіткої закономірності, яка полягає у зростанні значення діапазону ЧОТ з підвищенням рангу одиниці тексту.

Межі варіювання за параметром частотного діапазону одиниць становлять для РГ, у яких немає тонів, 0 Нт – 8 Нт (напівтонів). Проте більшість РГ (85%) знаходяться у компактному діапазоні від 0 Нт до 4 Нт. Відповідно, лише 15% РГ усього досліджуваного матеріалу характеризується більш широким частотним діапазоном – 5 Нт – 8 Нт.

Рядок як основна одиниця текстової ієрархії вірша характеризується широкими межами варіювання значень частотного діапазону: від 0 Нт до 15 Нт. Значна частина досліджуваного матеріалу (60%) характеризується частотним діапазоном 4 Нт – 7 Нт, ще 20% рядків – 8 Нт – 10 Нт, 20% припадає на рядки з дуже вузьким діапазоном ЧОТ – 0 Нт – 3 Нт та з більш широким діапазоном – 11 Нт – 15 Нт.

Широким діапазоном варіювання за даним параметром характеризується і двовірш: від 3 Нт до 17 Нт. Проте 65% двовіршів знаходяться у компактному діапазоні – 7 Нт – 11 Нт. Близько 15% двовіршів характеризується більш широким діапазоном ЧОТ – 12 Нт – 17 Нт, а 20% припадає на двовірші з вузьким частотним діапазоном – 3 Нт – 6 Нт.

Показники діапазону ЧОТ строф знаходяться у межах від 7 Нт до 17 Нт. Переважна більшість строф (80%) характеризується частотним діапазоном від 10 Нт до 17 Нт, близько 20% строф мають більш вузький частотний діапазон – від 7 Нт до 9 Нт.

Аналіз усереднених значень частотного діапазону свідчить про здатність даного параметра якісно відрізняти одиниці тексту різного масштабу відповідним діапазоном варіювання: для РГ діапазон варіювання усереднених показників даного параметра становить 1 Нт –

4 Нт, для рядка – 5 Рт – 11 Нт, для двовірша – 6 Нт – 13 Нт, для строфи – 8 Нт – 17 Нт.

Чітко прослідковується тенденція, відповідно до якої підвищення статусу одиниці у текстовій ієрархії обумовлює відповідне зростання показника діапазону ЧОТ , що підтверджує здатність даного параметра відображати структурно-семантичну організацію тексту вірша, забезпечувати, з одного боку, диференціацію одиниць різного масштабу, а з другого боку, сприяти інтеграції цих одиниць у системі тексту.

Підсумовуючи викладене вище відмітимо, що аналіз просодичної організації текстів ліричних віршів підтверджує тезу про здатність просодії (її часового, динамічного та частотного компонентів) відображати формальну і смислову структуру, забезпечуючи, з одного боку, диференціацію одиниць різного масштабу, а з другого боку, сприяючи інтеграції цих одиниць у системі тексту.

Інтегруюча функція просодичних засобів виявляється у закономірному кількісному зростанні показників різних просодичних параметрів (частотного і динамічного діапазонів, фонаційної тривалості одиниць, тривалості пауз) з підвищенням рангу одиниці у ієрархії текстової організації. Кількісне зростання показників просодичних параметрів слугує засобом якісного розмежування нерівнозначних у смисловому відношенні одиниць, сприяючи тим самим їх інтеграції у системі тексту.

Здатність просодичних параметрів виконувати інтегруючу функцію у тексті ліричного вірша є одним з важливих засобів досягнення формальної і смислової цілісності тексту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антипова А.М. Единицы поэтической речи // Всесоюзная научная конференция «Коммуникативные единицы языка»: Тезисы докладов / Моск. гос. пед. ин-т иностр. яз. им. М.Тореза. – М., 1984. – С.13-16.
2. Жинкин Н.И. Речь как проводник информации. – М., 1982.
3. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. – М., 1965.

АННОТАЦИЯ

Интегрирующая функция текстовой просодии проявляется в отчетливом закономерном возрастании показателей акустических параметров фонационной длительности, интенсивности и частоты основного тона с повышением ранга единицы в структурной иерархии текста. Просодия, с одной стороны, делимитирует текстовые единицы, а с другой, интегрирует их в системе текста, способствуя тем

самым созданию структурной и семантической целостности поэтического текста.

Доклад был заслушан на Международной научно-практической конференции «Проблемы общей, германской, романской и славянской стилистики» (19-20 мая 2003 г., Горловка).

SUMMARY

The prosodic parameters of speech play an essential role in the integration of the poetic text. The integrating function of prosody is revealed through the clear-cut regularity in the increase of the indices of duration, intensity and fundamental frequency in the hierarchically higher units of the text. Prosody delimits texts into smaller units and at the same time it integrates these units, thus forming the structural and semantic entity of the text.

The report was made at the scientific-practical conference "The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics" (Horlivka, the 19-20th of May, 2003).

Н.И. Иванова
(Горловка)

УДК 81'366.54

МЕСТО ВСТАВНЫХ КОНСТРУКЦИЙ В СТРУКТУРЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ

Актуальным представляется исследование вставных конструкций, особенностей их структуры, семантических разновидностей и позиции в предложении, так как специфика их до сих пор остается невыясненной. Несмотря на то, что лингвистами освещены некоторые проблемы вставок (например, в работах А.Г. Руднева, Л.Н. Зубрилиной, В.Ф. Мейерова, С.В. Гусаренко, А.Э. Стунгене, Г.Н. Акимовой, Ю.Н. Ивановой и др. [4; 3; 2; 5; 1]), представляет интерес определение механизмов их функционирования и, конечно, выяснение статуса в предложении.

Активное функционирование вставных конструкций – одно из актуальных и тенденциозных явлений в синтаксисе русского языка. Вставные конструкции стали рассматриваться как уникальное и самостоятельное синтаксическое образование вообще сравнительно недавно: до 50-60-х годов XX в. они объединялись с вводными в пределах одной синтаксической единицы – парантезы – и изучались как один, хотя и

внутренне неоднородный класс синтаксических построений. Прошло слишком мало времени для создания логичной и цельной теории вставных конструкций, тем не менее, накапливающиеся вопросы следует решать.

Прежде всего, при исследовании данной проблемы необходимо обратить внимание на используемый терминологический аппарат. В синтаксической литературе для обозначения предложения, в которое вводится вставка, используется термин «основное предложение». Нельзя не заметить, однако, его несоответствия структуре и семантике всего предложения: логично сделать вывод, что если вставляющее предложение основное, то вставленное – не основное, т.е. вторичное, второстепенное по своей функциональной назначенности и содержанию. Но анализ подобных конструкций доказывает, что это не так.

М.И. Черемисина и Т.А. Колосова предлагают для обозначения вставляющего предложения термин «матричное», кажущееся не совсем адекватным самому значению слова «матрица» [7, с.90]. Ввиду необходимости назвать исследуемую конструкцию однозначно, недвусмысленно, возьмем на себя смелость предложить следующее: ***базисное*** предложение.

Изучение предложений со вставными конструкциями требует особого подхода. Прежде всего, нужно очертить круг возможных аспектов исследования и сугубо теоретического, и прикладного характера. Первый, безусловно, связан с собственно структурой предложения. И здесь возникают следующие вопросы: а) связана ли вставка с базисным предложением сугубо синтаксическими средствами; ведь вставки возникли в результате сдвигов в синтаксическом строе языка: ослабляется синтаксическая цепочка, уменьшается протяженность последовательного подчинения и соподчинения, вследствие чего становятся более независимыми позиции словоформ в предложении; б) выступает ли вставка в качестве какого-либо позиционного члена предложения, если она – свидетельство распада синтаксических связей; в) устанавливаются ли синтаксические отношения вставки с базисным предложением; г) если согласиться с установившейся версией в синтаксисе, что вставка – осложняющая конструкция, то в чем именно ее осложняющие функции.

Каждая из обозначенных проблем, в свою очередь, поднимает целый пучок вопросов. Так, если вставку считать автономной, самостоятельной конструкцией, то в ней не могут быть элементы, оформляющие грамматическую связь с базисным предложением. Однако множество примеров демонстрирует обратное: *«Соллогуб менял тему: предметом описания становились не петербургские салоны* ***(хотя одновременно писался “Большой свет”),*** *но русское бездорожье, трактиры, грязь, пьяные лакеи, станционные смотрители»*

(А. Немзер); *«Как известно, поэзия, прежде всего поэзия лирическая* ***(а таковая в наше время, безусловно, преобладает****), по определению должна выражать в стихотворной форме некие неповторимые размышления и переживания автора»* (С. Мамаев); *«Я оставил статью у себя для просмотра* ***– против чего долго возражал репортер, -*** *а на утро послал ее через нотариуса в редакцию "Московских ведомостей"»* (К. Коровин); *«По канонам романтической повести музыка должна приносить творцу счастье, отдохновение – в "Истории двух калош" музыка не спасает ни Шульца, ни гениального Бетховена* ***(чей образ Соллогуб также лишает романтического ореола)****» (А. Немзер).*

В приведенных предложениях вставка начинается с сочинительных союзов и союзных слов. Эти союзные элементы, безусловно, грамматически крепко привязывают вставку к базисному предложению, и если сочинительные союзы, в силу своей синтаксической «слабости», оставляют вставкам возможность проявить свое грамматическое равноправие, то подчинительные союзы, синтаксически более сильные, почти ставят вставки на позицию подчиненного компонента. «Почти», но не абсолютно, потому что вставки все-таки сохраняют свою независимость. Но независимость эта зыбкая; достаточно изменить пунктуационный знак оформления вставки (освободить вставки от скобок или тире) – и она изменит свой статус, станет придаточной частью. Подобные трансформации предложений, конечно, условны, не совсем корректны, ведь в результате таких преобразований появляются уже другие предложения, иначе семантические насыщенные, с иными коммуникативными задачами и т.п. Но эти операции позволяют увидеть следующее: не всегда вставные конструкции представляют собой структурно абсолютно автономные и самостоятельные единицы, как, например, в следующем предложении: *«Растерявшись при совершенном безлюдьи, за исключением беспомощной девочки сестры* ***(отец находился в отдаленном кабинете)****, несчастная бросилась к балконной двери»* (А. Фет).

Кроме союзов, привязанность вставки к базисному предложению демонстрирует еще целый арсенал грамматических средств, среди которых наиболее активны местоимения (по причине своей природной синтаксичности), местоименные наречия, анафорические слова, слова-номинативы, раскрывающие значение местоимений, повторяющиеся слова, лексические конкретизаторы: «*Кроме того, учащиеся женщины утром были заняты, а мнимо учащиеся* ***(*****которых*** ***было тогда много),*** *побывав на первой лекции Слепцова, нашли, что там слишком много бывает аристократок* ***(*****так называли тогда женщин хорошо одевающихся)****, и не желали сидеть вместе с ними»* (А.Я. Панаева); *«Отец передал ему сверток с едой –* **там *был хлеб и ветчина –*** *и*

говорил с ним через решетку» (К. Коровин); *«Посмотрите, с Таньоном они друзья, оба гувернеры* ***(Врубель, когда я с ним познакомился в Полтавской губернии, был*** **гувернер** ***детей)»*** (К. Коровин); *«Но тут* **кто-то** ***(из учеников, должно быть)*** *взял потихоньку и нацепил Аполлону штаны»* (К. Коровин).

Интересно участие вводных элементов, формально входящих в состав вставки, но при этом скрепляющих ее и базисное предложение: *«"Крестьянский писатель" Каманин рассказывал о тех чудовищных антихудожественных требованиях, которые применяются к крестьянским писателям, – что, например, "аксаковщина"* ***(вероятно, понимаемая, как созерцание природы)*** *является преступлением»* (М. Пришвин); «*Я привык думать, –* ***– может быть, я ошибаюсь, –*** *что в русской литературе наметились две линии: Пушкинская, в которой поэт… остается верным до конца своему служению, и другая, в которой он не удовлетворяется служением и выходит из сферы искусства»* (М. Пришвин).

И, наконец, в наибольшей степени связанность вставки с базисным предложением проявляется, когда вставка выражена оборотом, чаще – атрибутивного значения, грамматически подчиненного предшествующей номинативной части: *«Во время постройки Орловско-Елецкой дороги, проходящей в полуверсте от двора вольного ямщика Федота* ***(упоминаемого в рассказах Тургенева)****, – приказчик направлял подводы с песком»* (А. Фет); *«Запоминают жестикуляцию В. Познера и даже пытаются освоить "фирменную" шепелявость* ***(присущую людям, которые много говорят по-английски)»*** (АиФ. – № 33. – 2002).

Таким образом, упомянутые компоненты вставок не просто их часть, они конструктивны и, более того, участвуют в синтаксическом оформлении всего предложения в целом. Это позволяет утверждать, что базисное предложение и вставки, несмотря на их изолированность, все-таки связаны не декларативно, а четко представленными грамматическими средствами. Но при всей кажущейся простоте и понятности, такая ситуация является парадоксальной. Парадокс и уникальность заключается в сочетаемости взаимно исключающих друг друга процессов: вставка вторгается в уже сформированную синтагматическую цепочку, расчленяя синтаксическую структуру, с целью обособиться в максимальной степени, но в то же время без базисного предложения она бессмысленна. При этом особые грамматические средства удерживают вставку в едином структурно-семантическом поле общего высказывания.

Наличие синтаксической связи вставки с базисным предложением предполагает и проявление некоторых синтаксических отношений. Во всех вышеприведенных предложениях они достаточно четко представлены, не возвращаясь к ним, можно сказать, что это практически все

возможные отношения, реализуемые как в простом предложении, так и в сложном.

Что касается проблемы позиционности вставок, то об этом есть смысл говорить, лишь когда вставки представлены словом или словосочетанием. В этом случае семантическая самостоятельность вставок ослаблена, они функционируют как элемент, зависимый и семантически, и структурно от определяемого слова в базисном предложении. Возможная синтаксическая позиция вставного слова при этом вполне определяема, чаще всего это приложение или уточнение: *«Много прошло времени после этой прогулки нашей в Сокольниках, и по приезде в Крым, в Ялту – **весной 1904 года –** я был у Антона Павловича Чехова в доме его в Верхней Аутке»* (К. Коровин); *«В России **– в нашей прежней России –** было одно странное явление, изумлявшее меня с ранних лет. Это было – как бы сказать? – какое-то особое "общественное мнение"»* (К. Коровин).

Если учитывать указанные выше характеристики вставок, отражающие пусть и ослабленную, но все-таки проявляемую грамматическую связь с базисным предложением, то утверждение об осложняющей роли вставок в предложении не будет голословным. И если бы все вставки подтверждали эту связь, вопрос об их синтаксическом статусе можно было бы закрыть. Но существует ведь и другая разновидность вставных конструкций, – абсолютно автономных, выделяемых говорящим даже в отдельное предложение или допускающих такое отделение, как, к примеру, в таких случаях: *«Хочу продумать свое отвращение к учительству. **(Хочу не учить, а душевно беседовать, размышлять сообща и догадываться.)**»* (М. Пришвин); «*Можно по-разному относиться к этому роману с точки зрения его художественной ценности. **(В частности, Зинаида Шаховская заметила по поводу "Доктора Живаго", – мол, роман плохой, а книга замечательная.)**»* (В. Лазарев).

И совсем особое положение занимают вставки-цитаты: *«Он был в обычном своем костюме, который мы с матерью очень любили ... – этот костюм был свидетельством стабильности нашей жизни, мира, царящего в ней – той самой «сидячей жизни», о которой он грустил и в более молодые годы **(«пускай пожизненность задачи, врастающей в заветы дней, зовется жизнию сидячей, – и по такой грущу по ней»)**, а в последние – был мучительно привязан к ней, ею связан!»* (И. Емельянова).

Наконец, есть еще и вставки, идентичные ремаркам драматических произведений, своей сценичностью они вообще не вписываются в круг традиционных вставок: *«Я бы хотел выразить грусть, она разлита в природе. Это какой-то укор нам. Он – **жест в мою сторону –** ищет веселья»* (К. Коровин); *«Я давно жаждал познакомиться с вами, –*

сказал мне Бржеский, – и если есть вам хотя малейшая возможность, то мы оба с женою ***(он представил меня жене)*** *просим вас приехать к нам»* (А. Фет). Подобные случаи едва ли дают основания определить статус вставных конструкций как осложняющих; этот вопрос заслуживает специального изучения.

Анализ подобных предложений позволит не только увидеть детали конструирования вставок, их семантическую бесконечную перспективу, но и сделать некоторые общие выводы, имеющие немаловажное принципиальное значение.

Второе актуальное направление исследования вставок – коммуникативно-прагматическое. Вставка – конструкция не языковая, в языке не предусмотрены подобные модели выражения (материализации) мысли, так же, как не существуют в языке модели неполных, нечленимых, парцеллированных предложений. Все эти явления – порождение речи. К тому же, если содержание высказывания предопределено необходимостью изложения некоторой информации, то форма высказывания в устной речи обусловлена не только речевым, но и ситуативным контекстом, в котором протекает акт общения. Поэтому в высказывании нередко проявляется спонтанный характер вербального оформления мысли, пресуппозиционные особенности, а иногда – и эмоциональные состояния говорящего, как, например, в следующих предложениях: *«Зато* ***(ура!)*** *более откровенен, чем в официальных интервью»* [журналист о беседе с В. Познером] (АиФ. – № 33. – 2002); «*К заползающим в щель* “*москвичам*” *предъявили, кажется, последний ультиматум: чтоб разоружали французов и англичан на Мурмане* ***(???)*** *и свои латышские полки* ***(!!!)****»* (З. Гиппиус).

Такое несовпадение информативно-содержательного наполнения базисного предложения и эмоционального – вставки вызвано, безусловно, тем, что базисное предложение и вставные конструкции имеют очень часто различные коммуникативные цели. Но и коммуникативная функция вставок при этом не однозначна, – она двойственна. С одной стороны, коммуникативное задание вставки не может не подчиняться коммуникативному заданию всего высказывания, коль оно является частью этого высказывания. Тем самым коммуникативная перспектива вставки нейтрализуется. Но с другой стороны, коммуникативное задание вставки выделяется, актуализируется на фоне доминирующего коммуникативного назначения предложения. И как результат – изменяется общая коммуникативная цель высказывания. Таким образом, подобные предложения, выражая настолько специфичные коммуникативные задачи, приобретают и настолько же специфичную форму, которая репрезентирует одновременно и отталкивание вставного звена от базисного предложения, и невозможность абсолютно самостоятельного, автономного существования.

В некоторых речевых ситуациях возникают противоречия между наличными средствами языка и потребностями обмена мыслями, что приводит к разрыву высказывания, к нарушению его коммуникативной целостности. На месте этого разрыва и появляется вставка. Причины ее появления, в первую очередь, связаны с необходимостью выравнять социокультурный и лингвистический фон (тезаурус) потенциальных собеседников, коммуникантов, тезаурусы которых в процессе общения часто не совпадают.

Традиционная точка зрения на вставку (кстати, единственная в вузовских учебниках) как на факультативную часть, которая имеет ценность лишь как носитель дополнительной информации и отсутствие которой не может повлиять ни на структуру предложения, ни на его содержание и коммуникативную перспективу, конечно, односторонняя и недостаточна для понимания столь сложного явления. Относительная изолированность вставных конструкций вовсе не допускает возможности их исключения из предложения без нарушения его структуры и содержания в целом. Без вставки референтная недостаточность основной части высказывания определяет его общую информативную недостаточность; предложение образует законченное информативное целое только в сочетании со вставкой. Являясь одним из способов разгрузки текста, вставка между тем создает семантико-синтаксическую двуплановость предложения. Так же вставные конструкции, хотя и косвенно, но участвуют в оформлении актуального членения предложения, чаще всего они функционируют в качестве ремы или ее части, выступая одновременно и как самостоятельная, автономная рема, и как дополнительная по отношению к базисному предложению. Эта парадоксальная ситуация, когда вставки, акцентируясь, вычленяясь из предложения, в то же время органично включаются в его состав, сложилась вследствие текстообразующей, коммуникативно направленной роли вставок.

И, наконец, третье направление исследования вставных конструкций, – психолингвистическое. При этом, есть основания думать, что оно связано с наибольшими трудностями, но обойти психолингвистические основы самого возникновения вставок не представляется возможным.

Язык обеспечивает возможность специфически человеческого, т.е. абстрактного, обобщенного мышления и познания, и как оно осуществится, весь характер его операций не может не определяться языком. Неограниченные возможности языка, гибкость языковых средств позволяют разнообразить тактику речевого поведения, выбор которого не в последнюю очередь обусловлен не только языковыми, но и психофизическими возможностями личности. Принято считать, что вставки – явление неожиданное для лица воспринимающего. Но на самом

деле они чаще всего так же неожиданны и для создателя высказывания, потому что во время конструирования предложения, создания его модели они отсутствуют в сознании говорящего (пишущего). Нет в сознании – значит, нет в планах построения высказывания. В предложении заполняются все до единой синтаксические позиции заранее подготовленными и выбранными синтаксемами и конструкциями. Но в какой-то момент у адресанта возникает острая необходимость в немедленном вводе в предложение какой-либо информации, дополнительных замечаний, в выражении своего субъективного отношения к описываемому и т.д. И мгновенно вполне сознательно нарушается структура уже подготовленного предложения, оно разрывается в какой-либо части, – и вводится вставка: *«По сделанному приглашению беседа столпилась около стола, лица оживились, одежды распахнулись, и чай* ***– благовонный чай, отрада русского человека во всех случаях его жизни –*** *начал переходить из рук в руки в чашках, блюдечках и стаканах»* (В. Соллогуб).

Построение предложения (в значении «строительства», «организации»), собственно, как и функционирование, взаимодействие любых элементов языка на любом уровне, всегда подчиняется набору определенных правил, которые управляют языковым поведением. А оно как многокомпонентная функциональная система является следствием отражения (и генерализации) элементов системы родного языка. Система же правил составляет основу выбора необходимых для реализации коммуникативной интенции элементов. Языковая способность создателя высказывания уникальна совмещением «хранения» языка в сознании и реализации отраженных сознанием элементов системы языка. Именно это совмещение, одномоментное сосуществование сделало возможным не только появление такой «неправильной» с точки зрения языковых правил конструкции, как вставная, но и ее активное развитие в языке. Каким бы ни было высказывание (грамматически правильным или нет), выбор необходимых для решения конкретных коммуникативных задач средств все равно обеспечивается языком. Уникальность функции вставной конструкции, вклинивающейся в базисное предложение с другого потока сознания и с другими целями, в том, чтобы нормализовать речевую ситуацию, в которой происходит общение, для взаимного понимания. Адресант уже в момент вербальной репрезентации подготовленной фразы начинает ощущать (причины этого чрезвычайно трудно установить точно: это может быть ассоциативная связь с каким-либо словом, внезапно вспомнившееся событие, неожиданно «вспыхнувшие» эмоции, потребность немедленного уточнения и т.д.) разницу между своими фоновыми знаниями и таковыми у своего адресата. Это побуждает его немедленно, не дожидаясь конца предложения, внести коррективу, оговорку. И осуществить это

можно, как ни странно, лишь одним доступным способом – вставить этот автономный фрагмент, несущий актуальную в данной ситуации информацию, в базисное предложение, разорвав его структуру в соответствующем месте, – и речевая ситуация становится более адекватной. Весь этот сложный процесс основан на системе неосознаваемых психолингвистических правил прескрипторного характера. На формирование этих правил оказывает влияние множество факторов культурного, социального, индивидуально-психологического характера, но при этом их сущность остается неизменной: они служат основным – а возможно, и единственным – способом реализации в речевой деятельности обобщенных элементов системы языка.

Таким образом, несмотря на случайность вставки, она не вступает в антагонистические отношения с базисным предложением. Безусловно, вставка – порождение речи, но вполне органично она вписывается в открытую и динамичную систему языка, тем самым доказательно демонстрируется непреложность положения об обусловленности эволюции языка речевыми процессами [6, с.125]. Сложность исследования вставки и вызвана наложением модели построения предложения и модели порождения речевого высказывания. Модель любого (абсолютного) предложения как языковой единицы организована посредством взаимодействия сложной совокупности некоторых универсальных установок, существующих в бессознательной сфере психики языкового коллектива и, следовательно, отдельного индивидуума.

Модель же предложения со вставкой (т.е. конструкции «неправильной» с точки зрения объективных законов порождения высказывания) практически всегда определяется множеством условий интериоризованного характера. Так объективно возникла психолингвистическая проблема сложности, сверхзадачи формальных средств, имеющихся в языке для выражения структуры некоторой незапланированной ситуации, – иначе говоря, вставной конструкции.

Исследование вставных конструкций, их места в структуре предложения, определение их синтаксического статуса не только перспективно и актуально; это поможет изучить тенденции развития самого синтаксиса языка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акимова Г.Н., Иванова Ю. Н. Вставные конструкции с экспрессивным значением в русском языке. – Л., 1990.
2. Гусаренко С.В. Функциональная классификация вставных конструкций. – Ставрополь, 1988.
3. Зубрилина Л.Н., Мейеров В.Ф. Предложения с вводными и вставными компонентами. – Иркутск, 1985.

4. Руднев А.Г. Синтаксис осложненного предложения. – М., 1959.
5. Стунгене А.Э. Проблема вводного и вставного элемента в потоке речи. – М., 1974.
6. Торопцев И.С. Язык и речь. – Воронеж, 1985.
7. Черемисина М.И., Колосова Т.А. Очерки по теории сложного предложения. – Новосибирск, 1987.

ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Гиппиус З. Петербургские дневники // Наше наследие. – 1990. - № 6.
2. Емельянова И. Москва, Потаповский // Наше наследие. – 1990. - № 1.
3. Константин Коровин вспоминает. – М., 1990.
4. Мамаев С. Письма о киевской поэзии. – Art новини. – 2002 (август).
5. Немзер А. Проза Владимира Соллогуба // Вл. Соллогуб. Повести и рассказы. – М., 1988.
6. Панаева А.Я. Воспоминания. – М., 1986.
7. Пришвин М. Дневники. – М., 1990.
8. Соллогуб Вл. Повести и рассказы. – М., 1988.
9. Фет А. Воспоминания. – М., 1989.

АНОТАЦІЯ

У статті розглядаються аспекти вивчення вставних конструкцій: власне структурний, комунікативний, психолінгвістичний. Вставні конструкції – це унікальне явище в структурі речення. Завдяки своїм властивостям вони займають особливу позицію: не мають граматичний зв'язок зі складом речення, але семантичне навантаження надає їм статус найважливішої частини всієї синтаксичної конструкції.

Доповідь була заслухана на Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми загальної, германської, романської та слов'янської стилістики" (19-20 травня 2003р., Горлівка).

SUMMARY

The article is devoted to such aspects of meaning of parenthetic constructions as structural, communicative, and psycholinguistic. Parenthetic constructions are a unique phenomenon in the sentence structure. Owing to their qualities they have a special status: they are not grammatically connected with the sentences structure, but their semantic filling makes them the most important component of the whole construction.

The report was made at the scientific-practical conference "The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics" (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

В.И. Теркулов
(Горловка)

УДК 81'367.4: 81'373.611

О ПОНЯТИИ «НОМИНАТЕМА»

Предметом рассмотрения в нашей работе является вопрос о статусе отношений между словосочетанием и образованным на его базе словом в парах типа ***коллективное хозяйство – колхоз***, ***зачетная книжка – зачетка***, ***электрическая плитка – плитка*** и т.п. Возможность объединения этих достаточно различных по своей структуре моделей (аббревиация, универбация, эллипсис и т.п.) мотивируется тем, что в каждом из указанных случаев на базе расчлененной номинативной единицы – словосочетания – возникает синкретичная единица – слово, имеющее абсолютно идентичное с ним лексическое значение, синтаксическую функцию и реализующее грамматическую отнесенность исходного словосочетания по главному слову. Например: *Входит* ***коридорный лакей*** (ср. ***коридорный*** /эллипсис/ – В.Т.) *...и спрашивает* (А.П. Чехов Скучная история), где слово ***коридорный*** при условии его употребления вместо ***коридорный лакей*** сохраняет лексическое значение словосочетания («лакей, обслуживающий ряд номеров в гостинице»), выполняет его же синтаксическую функцию (подлежащее) и относится к разряду существительных, что передает субстантивную семантику исходного словосочетания; *Выписанная из Москвы* ***молотильная машина*** (ср. ***молотилка*** /универб/ – В.Т.) *оказалась негодной по своей тяжести* (И.С. Тургенев Отцы и дети), где слово ***молотилка*** так же, как и словосочетание ***молотильная машина*** имеет значение «машина для молотьбы», является подлежащим и относится к разряду существительных (субстантивность исходного словосочетания).

Приведенное объединение не является чем-то новым в лингвистике. Именно так трактуют упомянутые явления Л.Н. Мурзин [3], Н.Н. Прокопович [5], Е.С. Снитко [8] и многие другие. Вопрос состоит лишь в том, как определить механику процесса преобразования словосочетания в слово, каков статус получившегося слова в системе языка и по отношению к исходному словосочетанию.

Традиционно процессы образования новых слов на базе словосочетаний рассматривают в пределах трех разных способов **словообразования** – морфологического, лексико-синтаксического, морфолого-синтаксического [11, с.254-263]. К морфологическому способу обычно относят словосложение с аффиксацией, то есть «образование новых слов путем соединения в новом слове нескольких (двух и более) словарных единиц» [4, с.116], например ***хлебный завод – хлебозавод***, ***же-***

лезная дорога – железнодорожник и т.п., и аббревиацию, то есть образование сложносокращенных слов, например ***высшее учебное заведение – вуз***. К лексико-синтаксическому способу относят собственно словосложение, при котором осуществляется не осложненное аффиксацией стяжение компонентов словосочетаний в слово, например ***с ума сшедший – сумасшедший***, ***вечно зеленый – вечнозеленый*** [1, с.242], и образование сложносоединенных слов, например ***школа-интернат***, ***вагон-ресторан***. К морфолого-синтаксическому способу относят словообразовательные процессы, в результате которых слово меняет свою частеречную принадлежность вследствие различного рода эллипсисов, например ***дежурный офицер – дежурный***.

Нужно отметить, что, на наш взгляд, данная классификация не лишена целого ряда недостатков. Во-первых, многие процессы преобразования словосочетания в слово вовсе оказались за ее границами. Это, например, универбация, когда «на смену словосочетаниям … приходят суффиксальные существительные, образованные от основ зависимого имени прилагательного» [5, с.57-58], например ***зачетная книжка – зачетка***; телескопическое словосложение, когда осуществляется «накладывание» так сказать «редуплицированных» частей компонентов словосочетания, например ***халтурное турне – халтурне*** и т.п. Во-вторых, в предложенной классификации понятие «средство словообразования», которое стало основанием для классифицирования, не определено и потому довольно размыто: в одном случае в качестве средства выступает субстанция – аффикс, в другом – процесс – компрессия словосочетания, в третьем – результат – переход слова из одной части речи в другую. В этой ситуации целиком возможно неоправданное отнесение одного и того же явления к разным словообразовательным моделям. Так, например, эллипсис в сторону зависимого слова (***учительская комната – учительская***) традиционно относят к морфолого-синтаксическому способу, а эллипсис в сторону главного слова (***высокая температура – температура***) – к лексико-семантическому, хотя сущность этого процесса и в первом и во втором случае идентична: идиоматизированное словосочетание заменяется одним из своих компонентов. Можно, конечно, утверждать, что в первом случае отмечается изменение частеречной принадлежности зависимого слова, а во втором лексема сохраняет свою грамматическую отнесенность. Однако следует учесть, что получившаяся в результате субстантивации лексема, хотя и отличается грамматически от своего словарного эквивалента (прилагательное – существительное), имеет все-таки ту же грамматическую отнесенность, что и эталонное словосочетание (субстантив). Это и позволяет рассматривать эллипсис в сторону зависимого слова и эллипсис в сторону главного слова как две разновидности одного процесса.

Мы предполагаем, что в языке существует только две модели образования новых лексем: **деривация**, при которой средством словообразования являются словообразовательные аффиксы, и **лексикализация**, при которой осуществляется преобразования речевых реализаций лексических единиц в самостоятельные лексемы в результате их семантического саморазвития. При этом необходимо различать случаи, когда источником мотивационных отношений в словообразовательных процессах являются слова, и когда такую функцию выполняют словосочетания [10, с.44-53]. Вполне очевидно, что **деривация** на базе словосочетания отмечается только тогда, когда словообразовательный формант образованного слова указывает на новую семантику, отличную от семантики исходного словосочетания, например ***железная дорога*** – ***железнодорожник***. Можно было бы предположить, что рассмотренные нами выше модели трансформации словосочетания в слово относятся к разряду **лексикализаций**. Однако более подробный анализ языкового материала показал, что и это не так, и что лексикализация, которая всегда является результатом семантических сдвигов в структуре исходной единицы, абсолютно невозможна тогда, когда речь идет о функциональной замене словосочетания словом.

Традиционно соединения слов, вычленяемые в речевом потоке, подразделяют на две группы: свободные сочетания, то есть комбинации слов, которые **создаются** в языке, например соединения ***помню*** ***мгновенье***, ***чудное мгновенье*** во фразе «*Я помню чудное мгновенье*», а также фразеологизмы, то есть «семантически несвободные сочетания слов, которые не создаются в языке /…/, а **воспроизводятся** (выделено нами – В.Т.) в нем в социально закрепленном за ними устойчивом соотношении смыслового содержания и определенного лексико-грамматического состава» [7, с.381], и отличаются образностью номинации, которая «возникает на основе метафоричности, переноса значения» [4, с.151], например ***собаку съел, бить баклуши*** и т.п. Следует, однако, сказать, что часто отмечается наличие в языке достаточно обширной группы сочетаний, «которые занимают как бы промежуточное положение между свободными словосочетаниями и собственно фразеологическими единицами» [1, с.171]. Эти сочетания «обнаруживают очень тесную спаянность компонентов и другие черты, сближающие их с фразеологическими единицами» [5, с.52]. Они не создаются, а воспроизводятся в речи, но не имеют той «образности», тех коннотативных обертонов, которыми характеризуются последние. Таковы, например, сочетания ***железная дорога, анализ крови, широкий в плечах*** и т.п. Такие сочетания мы будем называть **идиоматизированными**. Во многих исследованиях фразеологизмы и идиоматизированные сочетания рассматриваются в пределах одной категории – «фразеологическая единица» [12, с.296-310]. Возможно, это и приемлемо для опре-

деленных направлений исследований. Более того, по нашему мнению, между идиоматизированными словосочетаниями и фразеологизмами все-таки существует связь, причем связь, основанная на отношениях вариативности – фразеологизм в большинстве ситуаций является «образным» лексико-семантическим вариантов идиоматизированного словосочетания. Однако в нашем случае разграничение фразеологизмов и идиоматизированных сочетаний мотивировано тем, что если фразеологизмы стремятся к сохранению расчлененности наименования, поскольку эта расчлененность является гарантом сохранения образности выражения, то идиоматизированные сочетания стремятся к преобразованию в слово, что абсолютно согласуется с чисто номинативной ценностью таких единиц. Таковы, например, сочетания ***гладить утюгом*** (словесный эквивалент ***утюжить***), *гибрид* ***белуги и стерляди*** (словесный эквивалент ***бестер***), ***Киевский национальный университет*** (словесный эквивалент ***КНУ***) и т.п. Структурная избыточность таких сочетаний слов, подкрепленная слитностью их семантики, мотивирует их стремление репрезентироваться в словесной, вербальной форме, что имеет своим основанием «сложнейшее взаимодействие противоположных тенденций в речевой деятельности – тенденции к развертыванию текста и тенденции к его сжатию» [3, с.12].

Вполне очевидно, что в результате данного процесса возникает новое слово. Однако открытым остается вопрос о том, каков же его статус в системе языка и по отношению к исходному сочетанию. Очень часто утверждают, что «между исходным словосочетанием и его конденсатом существуют отношения производности» [8, с.88]. Так ли это? С формальной точки зрения перед нами действительно словообразовательный процесс (словосочетание преобразуется в слово). С точки же зрения мотивационных отношений перед нами особая сущность, требующая своего определения.

Как известно, словообразовательная мотивация – это отношение между двумя однокорневыми словами (в нашем случае – единицами – В.Т.), значение одного из которых «либо а) определяется через значение другого…, либо б) тождественно значению другого во всех своих компонентах, кроме грамматического значения части речи» [6, с.133]. Если исходить из этого определения, мы должны признать, что между исходным сочетанием и полученным словом вовсе не существует отношений словообразовательной мотивации. Во-первых, значение слова не «определяется через значение» словосочетания, а абсолютно идентично последнему (не вызывает сомнения тождество значений, например, с одной стороны, словосочетаний ***выходной день***, ***электрическая плитка***, ***зачетная книжка, чрезвычайное происшествие*** и т.п., и слов ***выходной, плитка, зачетка***, ***ЧП*** – с другой). Во-вторых, необходимо признать, что при указанном выше переходе словосочета-

ния в слово, по большому счету, не происходит и грамматических изменений. Как известно, «подобно тому, как слова распределяются по частям речи, словосочетания по их стержневым словам обычно подразделяются на глагольные, именные, наречные и т.д.» [5, с.52]. В образованном слове только осуществляется абсолютизация этого свойства словосочетания, перенесение грамматического содержания стержневого слова на образовавшуюся лексему. Например, «глагольность» словосочетания ***укладывать асфальт*** реализуется в глагольности универба ***асфальтировать***.

Таким образом, следует признать, что между исходным сочетанием и его словесным эквивалентом реализуются не словообразовательные, а формообразовательные (межглоссовые) отношения при широком толковании термина «формообразование» как отношений между речевыми реализациями одной и той же языковой единицы. Получившееся слово является наряду со словосочетанием **вариантом** некоей единицы, которую мы будем обозначать термином **номинатема**, включающей в свой состав исходное словосочетание и его словесный эквивалент. Поэтому для обозначения рассматриваемого нами процесса преобразования словосочетания в слово следует, на наш взгляд, использовать термин «**вербализация**», который, в отличие от термина «лексикализация», указывающего на процессы образования **новых номинативных единиц** в результате различного рода семантических сдвигов, призван только отмечать вербальный, словесный характер образованного **нового варианта** исходного словосочетания. Возникновение же новой номинативной единицы на базе номинатемы происходит уже в результате семантического саморазвития её вербализованного варианта. Например, ***столовая комната*** и ***столовая*** являются вариантами одной номинатемы до тех пор, пока имеют идентичное лексическое значение («комната в квартире, где обычно принимают пищу») и грамматическую доминанту (субстантивность). Ср., например, «*чтобы не разводить огня в* ***столовой комнате***» (Д.И.Фонвизин, Письмо к сестре) с его вербализованным эквивалентом *«*чтобы не разводить огня в* ***столовой***». Появление значения «предприятие общественного питания», на наш взгляд, связано не с эллипсисом словосочетания ***столовая комната***, а с развитием семантики субстантива ***столовая***: «комната в квартире, где обычно принимают пищу» – «место для приема пищи» – «предприятие общественного питания», то есть является результатом распада тождества не словосочетания, не номинатемы целиком, но только слова-вербализованного варианта номинатемы. Вернее, перед нами не что иное, как лексикализация этого вербализованного варианта в одном из его значений.

Номинатема может быть представлена целым рядом комплексов «словосочетание – вербальная реализация» по типу модели вербализации. Нами отмечены следующие разновидности номинатем.

1. Номинатемы, возникшие в результате вербализации компонента исходного словосочетания.

a. Словосочетание + эллиптема. Это ситуация, когда сочетание слов преобразуется в слово путем опущения одного из его компонентов. Данный процесс чаще всего происходит в случае, когда этот компонент обладает фразеологически связанным значением. Например, эллиптическая вербализация словосочетания ***жвачное животное*** в существительное ***жвачное*** возможна потому, что круг употребления прилагательного ***жвачное*** ограничен только существительным *животное*, и его автономное использование для обозначения данного класса животных не приведет к непониманию. В некоторых случаях эллиптическая вербализация имеет форму обобщения, когда сохраняемый компонент реализуется в однотипных сочетаниях. Такова, например, обобщающая вербализация сочетаний ***красный*** *боец,* ***красный*** *комиссар,* ***красный*** *командир* и т.п. в слово ***красный*** «большевик». Отмечаются два направления эллипсиса

- К зависимому слову: ***угловой*** *удар* – ***угловой***;
- К главному слову: *высокая* ***температура*** – ***температура***.

b. Словосочетание + универб, то есть преобразование словосочетания в слово с имитацией процесса морфемного словообразования на базе одного из компонентов исходного словосочетания, например ***прогрессивная*** *зарплата* – ***прогрессивка.*** Отсутствие связанности значения (можно сказать ***прогрессивная*** *молодежь*, ***прогрессивная*** *идея* и т.п.) требует здесь не фотографической замены словосочетания его компонентом, а некоего видоизменения структуры этого компонента, которое и имеет вид аффиксации.

2. Номинатемы, возникшие в результате словосложения (вербализации целого словосочетания), когда происходит стяжение сочетания в слово. Существуют следующие разновидности словосложения.

a. Словосочетание + собственно словосложение, когда цельное сочетание слов воспринимается как слово, например ***кресло-кровать***, ***вечно зеленый*** – ***вечнозеленый*** и т.п. Это наиболее сложная ситуация, поскольку в силу того, что «вопрос о том, как определить слово, продолжает оставаться актуальным» [12, с.49], у нас нет универсальных критериев, позволяющих утверждать, что в данном случае перед нами не словосочетания, а слова.

b. Словосочетание + универб-словосложение – ситуация, кода отмечается преобразование в слово целого словосочетания при формальных изменениях в структуре компонентов словосочетания, например ***широкий в плечах*** – ***широкоплечий***, где маркером является флексия образованного прилагательного.

c. Словосочетание + аббревиатура – стяжение сочетания в слово с сокращением звучания его компонентов: ***Отдел по борьбе с организованной преступностью*** – ***ОБОП***.

Таким образом, можно сделать следующие **выводы**: на базе сочетаний слов возможен только один тип словообразования – деривация. Процесс лексикализации, то есть преобразования словосочетания в слово вследствие семантического саморазвития первого, в принципе, невозможен, поскольку преобразование словосочетания в слово обусловлено, скорее, необходимостью не развития, а констатации слитности семантики, идиоматизированности словосочетания. Это вторичная номинация, в основе которой лежит замена избыточного расчлененного наименования синкретичным однословным. Данная трансформация обозначается нами термином *вербализация*. Возникающее в результате вербализации слово является функциональным вариантом исходного сочетания слов в пределах одной номинатемы, то есть номинативной единицы, включающей в свой состав словосочетание и его вербализованный эквивалент. Распад тождества номинатемы происходит в результате семантического саморазвития ее вербализованного варианта. Основными типами номинатем являются комбинации словосочетание + эллиптема, словосочетание + универб (номинатемы, возникшие в результате вербализации компонента исходного словосочетания), словосочетание + словосложение, словосочетание + универб-словосложение, словосочетание + аббревиатура (номинатемы, возникшие в результате вербализации целого исходного словосочетания).

Предложенная трактовка конденсации словосочетания в слово без семантического преобразования последнего является только первым подходом к построению теории формирования, функционирования и классификации номинатем. Возможным ее продолжением является, на наш взгляд, моделирование отношения: исходное слово – порожденное словосочетание – модель функционирования словосочетания как номинатемы – распад тождества номинатемы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахманова О.С. Очерки по общей и русской лексикологии. – М., 1957.
2. Гужва Ф.К., Иванова А.Н. Лексика и фразеология русского языка. – К., 1982.
3. Мурзин Л.Н. Синтаксическая деривация (на материале производных предложений русского языка). Автореф. дис. … д. филол. н. – Л., 1976.
4. Немченко В.Н. Современный русский язык. Словообразование. – М., 1984.
5. Прокопович Н.Н. Словосочетание в современном русском литературном языке. – М., 1966.
6. Русская грамматика. – М., 1980. – Т.1.

7. Русский язык. Энциклопедия. – М., 1979.
8. Снитко Е.С. Деривация и ее виды в русском языке // Русское языкознание. – 1982. – Вып. 4. – С.84-89.
9. Теркулов В.И. Основные принципы диахронной лексикологии // Теоретические и практические аспекты научно-исследовательской деятельности в педвузе. – Горловка, 1993. – С.234-236.
10. Теркулов В.И. Этимологическая дублетность: опыт теории. – Горловка, 2003.
11 Шанский Н.М. Очерки по русскому словообразованию. – М., 1968.
12. Шмелев Д.Н. Современный русский язык. Лексика. – М., 1977.

АНОТАЦІЯ

Статтю присвячено аналізу поняття «номінатема», яке поєднує словосполучення та його словесний еквівалент. Автор визначає статус відносин між зазначеними одиницями, дає класифікацію номінатем, встановлює модель розпаду тотожності номінатеми.

SUMMARY

This article is dedicated to analysis of the notion «nominateme», uniting the word-combination and its verbal equivalent. The author defines the status of the relations between specified units, gives the categorization of the nominatemes, installs the model of the disintegration of the identity of the nominateme.

О.В. Крутоголова
(Миколаїв)

УДК 81'42

ДИСКУРСИВНИЙ АНАЛІЗ ТЕКСТУ В СВІТЛІ ТЕОРІЇ РИТОРИЧНИХ СТРУКТУР

Геніальні художники слова – вельми спокусливий об'єкт дослідження, через те що їх доробок є вдячним матеріалом для аналізу не лише літературної творчості, але й їх життя, оточення, епохи. До особистості таких діячів сьогодні звертаються часто, бо персоніфікація – один із способів пізнання – виявлення рис автора у його доробку.

Питання про виявлення суттєвих характеристик людини-автора у створеному ним тексті викликає необхідність вибору методу, що ґрунтується на об'єктивних чинниках: щодо мети – на виявленні характери-

стик особистості автора; щодо предмета – на вивченні внутрішніх структур тексту.

Об'єктивність як така – це унікальна й невід'ємна категорія досвіду, до якого належать усі природні та культурні феномени. Об'єктне – це все, що існує як відоме або певним чином пережите, незалежно від того, чи цей об'єктний елемент існуватиме в межах чи поза межами досвіду, в якому воно існує. Об'єкти ніколи не є тим, чим є речі. Вони передусім є переплетенням відношень, що їх забезпечує і конституює досвід у його неспрощуваній цілості бути "автономією значення" [3, с.196]. Окрім того, кожній історичній іпостасі притаманне певне проблемне поле ("епістема", за Фуко), що відображає рівень культурного знання, утворений, у свою чергу, з дискурсів різних наукових дисциплін. Епістема реалізується в мовленнєвій практиці усіх сучасників як суворо визначений мовний код – зведення принципів і заборон. Його складовою частиною є й генетичний код, засобом якого окреслюється теперішнє, минуле й майбутнє. Отже, лінгвістичний код робить можливим необмежене когнітивне життя в антропосеміозі. При цьому не можна не погодитися з Деррідою, що у разі тлумачення тексту читач "нав'язує" йому (тексту) власний смисл. І тоді інтерпретатор, у свою чергу, розуміється як ще один своєрідний текст, складений з культурних систем і норм свого часу.

У такому розумінні дійсне й вимисел, безперечно, урівнюються в правах, тоді читач одержує право на власну версію з числа можливих; але в цій версії виражається вже **його** внутрішнє єство, що й забезпечує онтологізацію.

Маючи вихідним пунктом твір писемного мовлення, тобто статичний за своєю природою об'єкт, нам треба виявити його динамічне начало. Це підвладне лише акту інтерпретації: йдучи від тексту, реконструювати ту предметну й пізнавально-комунікативну ситуацію, в якій міг виникнути цей твір. Отож щодо методу: найоптимальніші можливості для реалізації сформульованого завдання надає аналіз дискурсу, що є і методом, і продуктом дослідження, в якому комунікативний підхід передбачає переплетення з підходом когнітивним.

Виразний антропоцентризм становить загальну тенденцію сучасного лінгвістичного пізнання, переосмислюється гумбольдтівський діяльнісний підхід до мови (За Гумбольдтом, кожна мова – це світобачення; мови не є різними позначеннями тих самих речей, а дають різне бачення їх, бо слово еквіполентне не самому предмету, навіть чуттєво сприйманому, а його розумінню в акті мовної свідомості).Діяльнісна лінгвістика прямує від людини, її потреб, мотивів, цілей, намірів і очікувань, від комунікативних ситуацій і т.ін. Таким чином, сьогодні в центрі уваги багатьох досліджень стоїть не лише мова у єдності її форми й субстанції, але єдність вищого порядку – мови й людини.

Духовний світ людини втілює в собі триєдність Мислення, Свідомості й Мови. Уведення в лінгвістику, внаслідок дотримання положень вчення В. фон Гумбольдта, І.А. Бодуена де Куртене, Л.В. Щерби, Е. Сепіра та ін., антропологічного підходу до мови активізувало інтерес до особистісних та соціальних сторін діяльності мовця. З'ясувалося, що реалізація й інтерпретація певних стратегій мовленнєвого спілкування не можуть здійснюватися без урахування чисельних особистісних соціокультурних аспектів комунікативного процесу. Тому, на відміну від гри в шахи (порівнянняи Ф.де Соссюра), в якій число умов, що беруться до уваги, обмежене й кількість варіантів та стратегій теоретично обчислювана, у природному мовному спілкуванні – з величезною й нескінченною кількістю чинників, що його визначають, – число можливих ходів просто не може бути обчислене. Складне завдання щодо їх обчислення спрощується лише за рахунок виявлення рекурентних, найбільш типових структур, що викликають певні когнітивні реакції. Це означає, що при описуванні одиничної мовленнєвої дії до уваги беруться не лише типові схеми практичної й комунікативної діяльності, але й типові схеми організації внутрішнього світу мовця, інакше кажучи, представлений в його картині світу (індивідуальний за способом існування, але соціально й етнокультурно зумовлений) набір пізнавальних структур. Комунікативний підхід передбачає переплетення з підходом когнітивним.

Власне, спілкування з автором виявляється можливим не лише за наявності в свідомості кожного мовця, в його картині світу певних смислових інформаційних "згущень" (які часто називають фреймами, тобто певним чином організованих, структурованих, впорядкованих "порцій" знань), але і в переробці цих фреймів у мовні шляхом надання їм властивостей комунікативності. Сукупність мовних, комунікативних фреймів утворює мовну картину світу. У регуляції обміну комунікативних ролей бере участь абсолютна інформація соціально-дейктичного характеру, у тому числі символи соціальних ролей комунікантів, що мають у даному інституті статус чи особливі повноваження.

Під час вивчення дискурсу, як і будь-якого природного феномена, постає питання про класифікацію. Найголовніше розмежування в цій галузі – протиставлення *усного* і *писемного* дискурсу. Воно пов'язане з каналом передачі інформації: при усному дискурсі – канал акустичний, при писемному – візуальний. Іноді розбіжність між усною й писемною формами мови прирівнюють до розбіжності між дискурсом і текстом, однак це змішування не є виправданим. Розбіжність щодо каналу передачі інформації має принципово важливі наслідки для процесів усного й писемного дискурсу (вони досліджені У. Чейфом). По-перше, в усному дискурсі породження й розуміння відбувається синхронізовано, а в писемному – ні.

При усному дискурсі спостерігається явище фрагментації: мовлення породжується поштовхами, квантами – так званими інтонаційними одиницями, відділеними паузами, мають відносно завершений інтонаційний контур і звичайно співпадають з простими предикаціями, чи клаузами. При писемному дискурсі відбувається інтеграція предикацій у складні речення та інші синтаксичні конструкції та єдності. Друга принципова розбіжність, пов'язана з каналом передачі, – наявність контакту між мовцем і адресатом у часі і просторі: при писемному дискурсі такого контакту в нормі немає (тому люди і вдаються до письма). В результаті при усному дискурсі наявне втягування мовця й адресата в ситуацію, що відображається в уживанні займенників I і II особи, вказівок на процеси міркування й емоції мовця й адресата, використання жестів та інших невербальних засобів і под.

При писемному дискурсі, навпаки, відбувається відсторонення мовця й адресата від описуваної в дискурсі інформації, що, зокрема, виражається у частішому вживанні пасивного стану, конструкцій зі зворотами, складних речень з підрядними часу, речень з однорідними присудками і т.ін.

Окрім 2-х фундаментальних різновидів дискурсу, – усного й писемного – слід згадати ще один – мислений. У цьому випадку мова також використовується комунікативно, але та сама особа є й мовцем, і адресатом (внутрішнє мовлення, за А.С. Виготським).

Найчастіше розбіжності між різновидами дискурсу описуються за допомогою поняття жанру. Вичерпної класифікації жанрів немає, але існують такі приклади: побутовий діалог (бесіда), оповідання (наратив), інструкція, інтерв'ю, репортаж, доповідь, політичний виступ, проповідь, вірш, роман. Жанри мають певні доволі тривкі характеристики. Наприклад, оповіданню, по-перше, притаманна стандартна композиція (зав'язка, кульмінація, розв'язка) і, по-друге –оповідання має певні мовні особливості: оповідання містить каркас із впорядкованих в часі й просторі подій, що описуються однотипними граматичними формами (наприклад, дієсловами минулого часу) і між якими є елементи зв'язку (типу сполучника *потім*). Проблеми мовної специфіки жанру розроблені поки що недостатньо. (Дж. Байбер пише, що для багатьох жанрів виділити чіткі формальні характеристики вельми важко, тому запропонував розглядати жанри як культурні концепти, позбавлені сталих мовних характеристик, і додатково виділяти типи дискурсу на основі емпірично досліджуваних і кількісно вимірюваних параметрів – таких, як використання минулого часу, використання дієприкметників, особових займенників і под.).

Структура дискурсу є рівневою, в ній виділяють макроструктуру (глобальну) та мікроструктуру (локальну).

Макроструктура – це великі за обсягом складники, між якими наявні межі (паузи, графічні виділення), спеціальні лексичні засоби (*а, так, на-*

решті, що стосується...). Всередині фрагментів дискурсу спостерігається єдність (тематична, референціальна, подійна, часова, просторова). Елементи глобальної макроструктури реалізуються в епізодах оповідання, абзацах газетної статті, групах реплік в усному діалозі та ін.

Макроструктура – узагальнений опис основного змісту дискурсу, який адресат будує в процесі розуміння. Макроструктура являє собою послідовність макропропозицій, тобто пропозицій, що виводяться з пропозицій вихідного дискурсу за певними правилами (макроправилами). До числа таких правил відносяться скорочення (нєсуттєвої інформації), узагальнення (двох чи більше однотипних пропозицій і побудови (тобто комбінації кількох пропозицій в одну). Макроструктура будується так, щоб утворювався один текст. Макроправила застосовуються рекурсивно (багаторазово), тому існує кілька рівнів макроструктури за ступенем узагальнення. Фактично макроструктура, за ван Дейком, в інших термінах називається **рефератом** чи **резюме**. Макроструктури відповідають структурам довготривалої пам'яті – вони утворюють суму інформації, що утримується протягом досить тривалого часу в пам'яті людей, які почули або побачили певний дискурс.

Побудова макроструктур слухачем чи читачем – один із різновидів стратегії розуміння дискурсу. Стратегія – спосіб досягнення мети, який має бути достатньо гнучким, щоб скомбінувати кілька стратегій одночасно.

Суперструктура – стандартна схема, за якою будуються конкретні дискурси. Вона не пов'язана зі змістом конкретного дискурсу, а зв'язана з його жанром. Так, наративний дискурс, за У. Лабовим, стандартно будується у відповідності з такою схемою: короткий зміст – орієнтація – ускладнення – оцінка – розв'язання коду. Інші жанри дискурсу також мають характерні суперструктури, але вивчені гірше.

Бартлер виявив, що під час вербалізації минулого досвіду люди регулярно користуються стереотипними уявленнями про дійсність. Такі стереотипні фонові знання він називав схемами. Наявність схематичних уявлень, що поділяються мовною спільнотою, є вирішальними для форми породжуваного дискурсу.

Мікроструктура – це членування дискурсу на мінімальні складники, що відносяться до дискурсивного рівня, ними є предикації (клаузи). Дискурс, таким чином, становить ланцюжок клауз. Розподіл інформації по клаузах відносно незмінний, а поєднання клауз у складні речення – надзвичайно мінливе. Тому поняття клаузи є більш прийнятним для структури дискурсу.

У теорії риторичної структури (ТРС) запропонований єдиний підхід до опису макро- й мікроструктури дискурсу.

ТРС базується на припущенні, що будь-яка одиниця дискурсу пов'язана хоча б з однією іншою одиницею даного дискурсу через певний осмислений зв'язок. Такі зв'язки називаються риторичними відно-

шеннями. Термін "**риторична**" вказує лише на те, що кожна одиниця дискурсу існує не сама по собі, а додається мовцем до якоїсь іншої для досягнення певної мети. Одиниці дискурсу, що вступають у риторичні відношення можуть бути найрізноманітнішого обсягу – від максимальних (безпосередні складники цілого дискурсу) до мінімальних (окремі клаузи). Дискурс побудований ієрархічно, і для всіх рівнів ієрархії використовуються ті самі риторичні відношення. У число риторичних відношень (усього їх більше 2-х десятків) входять такі, як послідовність, причина, умова, допустовість, кон'юнкція, розвиток, фон, ціль, альтернатива і под. Дискурсивна одиниця, що вступила в риторичні відношення, може відігравати роль ядра чи сателіта. Більша частина відношень асиметричні й бінарні, тобто мають ядро і сателіт. Інші відношення симетричні і не обов'язково бінарні, а також можуть поєднувати два ядра – наприклад, відношення кон'юнкції.

Фактично РТС поширює типологію семантико-синтаксичних відношень між клаузами на відношення в дискурсі. Для РТС несуттєво, як саме виражене це відношення й що воно поєднує – незалежні речення чи групи речень. В РТС розроблений формалізм, який дозволяє уявити дискурс у вигляді мережив дискурсивних одиниць та риторичних відношень. Автори РТС (У. Манн, С. Томпсон) зумисне підкреслюють можливість альтернативних трактувань одного й того ж тексту, тобто для 1-го тексту може бути збудований більше ніж один граф, і це не розглядається як дефект даного підходу (хоча ця множинність обмежена). До того ж принципова можливість різних трактувань не суперечить реальним процесам використання мови, а, навпаки, уповні їм відповідає.

Питання структури дискурсу при іншому куті зору легко перетворюються у питання про його зв'язність. Якщо якийсь дискурс Д складається з частин a, b, c..., то **щось** має забезпечити зв'язок між цими частинами і, тим самим, єдність дискурсу. Аналогічно до глобальної і локальної структур має сенс розрізняти глобальну й локальну зв'язність. Глобальна зв'язність забезпечується єдністю теми ("**топіки**") дискурсу. На відміну від теми предикації, що, як правило, асоціюється з певною іменною групою чи позначеним нею предметом (референтом), тема дискурсу звичайно розуміється як пропозиція (понятійний образ певного стану речей) чи як певний конгломерат інформації. Тема звичайно визначається як те, про що йдеться в даному дискурсі. Локальна зв'язність дискурсу – відношення між мінімальними дискурсивними одиницями та їх частинами. Американський лінгвіст Т. Гівон виділяє чотири типи локальної зв'язності (особливо притаманні наративному дискурсу): референціальну (наприклад, тотожність учасників), просторову, часову, подійну. Подійна зв'язність, фактично, і є предметом дослідження в РТС.

Так, узявши за метод аналізу теорію риторичних структур, спробуємо встановити ієрархію дискурсивних одиниць (ядра і сателітів) у

макроструктурі драматичної поеми "Оргія" Лесі Українки з тим, щоб реконструювати предметну й пізнавальну комунікативну ситуацію, в якій міг виникнути цей твір.

Вихідним пунктом аналізу є статичний за своєю природою об'єкт – писемний твір.

Епістемою (проблемним полем) драми є **моральний вибір митця (завойованої нації).**

Макроструктура дискурсу драми може бути представлена такими макропозиціями:

- У Коринфі, захопленому римлянами, живе грецька родина: співець Антей, його дружина Неріса, мати Антея – Герміона й сестра співця – Евфрозіна.
- Родина живе бідно,за рахунок лише того заробітку Антея, який він має, навчаючи охочих співу й грі на лірі.
- Антея зв'язують дружні й творчі стосунки з Федоном, обдарованим скульптором.
- Представники імперської влади в Коринфі – префект, прокуратор і Меценат – організовують оргію в будинку Мецената, на яку запрошують найобдарованіших коринфян. Участь в оргії означає, що митець починає служити імперській культурі.
- Антей самотній і зганьблений: його покинув друг, учні, навіть дружина. Гідність можна зберегти лише ціною життя – він убиває Нерісу й себе.

Суперструктура драми (за ознаками жанру) – наратив.

У макроструктурі дискурсу остання пропозиція є ядром, інші – сателіти. Ядро представлене діалогом Антея з Федоном. Федон доводить, що митець не має права приховувати свої твори; здобувши собі славу, він здобуде її і для своєї країни ("... жадобу сю батьки нам заповіли, / дістави від дідів"). Contra: за нових обставин, на думку Антея, коли доля народу залежить від того, **чи вдасться йому зберегти свою культуру**, митець мусить думати лише про це ("... відколи безславна / сама Еллада – елліни повинні / жадобу слави в серці заглушити", "І тая Терпсіхора, що продав ти, / прославить не Елладу й не тебе, / а той багатий Рим, що стяг всі скарби / з усіх країв руками Меценатів") [8, с.437]. У цьому діалозі виявляється парадигматичний план драми, де статус головного героя еквівалентний функції культурного героя. Призначенням героя є початкова вкоріненість **свого**, особистого й разом **загальнозначимого** смислу в чинному світопорядку. Трагізм героя полягає в тому, що визначений ним вимір не є константою, а здійснюється завжди як щось нове. Отже, метафізичний пафос героїзму зосереджений у можливості нескінченного вимірювання смислу, виходячи з його цінності.

Устами Антея Леся Українка висловила власні роздуми над долею українського митця, тут вербалізовано **її** життєве кредо. (Про це прина-

гідно вона висловилась у листі до матері, обговорюючи проблеми, пов'язані з виплатою гонорару: " ... (я) не грозитиму перейти в чужу (тобто російську – О.К.) літературу" [9, с.649]).

Звідси й просторово-часовий дискурс – давньогрецьке суспільство часів його колоніальної залежності від Риму – легко проектується на відношення України з Росією чинної доби, коли доля нації залежить від того, якою ціною їй вдасться зберегти свою мову й культуру, "коли завойовник міняє тактику і його рука простягає не меч, а гроші, він прагне не вбити, а купити. Тепер головним охоронцем нації виступає не воїн, а митець" [5, с.78].

Усі сателіти семантичної організації об'єднуються поняттям створюваної і відтворюваної мірності, метафоричним корелятом якої є міфологічний образ Антея (велетень, володар Лівії, син Посейдона і Геї; був непереможним доти, доки доторкався до своєї матері Землі, що давала йому нові сили). Зв'язок із матір'ю-землею (народом, нацією) – і є головним смислом (**Саме він посідає центральне місце в авторській моделі світу**), навколо якого розбудовується наратив, є віссю семантичної організації тексту драми, зумовлює фатальний фінал драми. Структурна модель дискурсу розбудована "холоднокровно-раціонально": основний смисл зумовлює вербалізацію сателітів наративу – подійну співвіднесеність вербалізованого й смислового текстів; щодо античного фону, то він потребує міфологічних корелятів – смислових і ономасіологічних. Раціональна репрезентація смислового підтексту вимагає часо-просторової редукції: місце дії – "*домок*" Антея (I дія), "*господа*" Мецената (II дія); час дій – 1 *доба*. Ці принципи розбудови виразно постають у "Камінному господарі", "Кассандрі", "Оргії" та інших драматичних творах. "Я не люблю багато мереження та візерунків на статуях, а ся драма повинни була нагадувати скульптурну групу – такий був мій замір", – пише Леся Українка про "Камінного господаря" в листі до О. Кобилянської [9, с.662]; "Камінний господар" мені здавався першою справжньою драмою з-під мого пера, об'єктивною, сконцентрованою, не затопленою ліриkою..." (Лист до О.П. Косач, [9, с.631]); "...про "Лісову пісню" думала, що всі тільки сміятимуться з сеї "старомодної романтики" [9, с.631].

Фатальна кінцівка драми визначена, з одного боку, інваріантною семою міфу про Антея, а з другого – міфологемою "зони долі" в статичній моделі світу: "... У світогляді греків існувало уявлення про якусь зону долі, від початку завершену в собі, де зв'язані в одне долі всього у світі" [2, с.90]. Подійний дискурс заданий саме цією вертикальною (парадигматичною) семантичною підставою.

Імена персонажів – *Неріса, Герміона, Евфрозіна* – взято із структур грецької міфології. Етимологія, накладена на екзистенційну сферу, розкриває те фундаментальне, імпліцитно притаманне людині, що може

бути явлене у висловлюванні, а експлікація первинного смислу органічно пов'язана з відповідним міфом:

Етимологічно	У тексті драми	У міфі
Антей – той, що проти	Талановитий співець знатного роду	Велетень, **син Посейдона і Геї**, брав активну участь у взятті Трої (герой)
Герміона – та, що пояснює	Мати Антея	**Дочка** спартанського **царя** Менелая і Єлени. Після взяття Трої стала дружиною Пірра (Неоптолема), потім Ореста. За цим шлюбом був **єдиний син** Тисамен, що **загинув у боротьбі з гераклідами.**
Евфрозіна – благомисляча (за Гесіодом)	Сестра Антея	Одна з 3-х харит – **втілення внутрішньої краси**, радості, жіночої привабливості
Неріса – морська, морський черв	Дружина Антея	Одна з 34-х дочок Нерея й Океаніди Дориди (співачки, **танцюристки**, намагалися допомогти морякам у небезпеці; доброзичливі до людей).

Конфлікт драми розгортається як **словесне змагання** Антея зі своїм внутрішнім **оточенням** щодо можливості реалізувати своє призначення: відповідальність за те, вище, незмінне – особисту свободу, соціальну рівність. Грецький інтелектуалізм, що найвище цінував закони логіки та засновану на них арґументацію [4, с.62], агоністизм (провідний принцип грецької ментальності, обґрунтований базельським професором Якобом Буркгардтом), від яких відштовхувалася уся західноєвропейська філософська й політична думка, художньо-смислове вирішення характеру суперечок між персонажами (Антей **contra** Федон, Хілон, Неріса, Меценат) – усе свідчить, з одного боку, про глибоке знання античної культури, а з другого – чітко окреслюють західноєвропейські координати цінностей (у списках книг , які Леся Українка просила в рідних і знайомих надсилати їй, – і "Демонологія", і такі автори, як Ніцше, Поль Марґеріт, Ада Негрі, Жюль Буа, Барб'є, Байрон, Верлен, Гауптман, Еліот, Енгельс, Ібсен, Кіплінг, Болеслав Прус і т.д., і т.д... [9, с.789 – 852]).

Сюжет "Оргії" вказує на екзистенційну співприродність впровадженої в неї символіки та відповідної історико-культурної ситуації, такої ситуації, коли герой "відбиває в собі історичне становлення самого світу. Він уже не в середині епохи, а на межі двох епох, у точці переходу від однієї до іншої, цей перехід стається в ньому і через нього" [1, с.214].

Ідея внутрішньої двоїстої сутності архетипового героя впливає з його власних уявлень про себе. Він відкриває в собі щось таке, що є в інших, але одночасно відчуває себе чужим щодо суспільства. "Процес маскулінізації

нарешті остаточно кристалізується й виявляється визначальним для структури Его-свідомості"; "... вибудовуючи внутрішнє ядро особистості, інтеґруючи в її структурі старі й нові стадії, герой завершує модель розвитку, колективно втілену в міфологічних проекціях міфу про героя, і залишила індивідуальні сліди в становленні людської особистості" [6, с.157].

Парадигму розімкненості осьового околу, позапокладеності Антея щодо соціуму відображає і його діалог з Хілоном:

Хілон
Учителю, зоставшись при тобі,
Я став би долею тобі подібний.
Антей
Чому ж та доля так тебе лякає?
Хіба вже я останній між співцями?
Хілон
Не між співцями, ні...
Антей
Але між людьми?
Хілон
Я не кажу – останній, але ж правда,
що ти в громаді не займаєш місця,
належного твоєму талану [9, с.418].

Очевидне самоототожнення поетеси з Антеєм свідчить про маскуліний характер її свідомості, найвищу мужність. Її (мужності) зміст – не сексуальність, а ініціація духу [6, с.165].

Дискурсивними чинниками зумовлюється й низка лексичних явищ, зокрема особливостей референціального вибору й уживання дискурсивних маркерів. Уявний читач для автора – це інтелектуал, людина її кола. Про це свідчить і епістема, й топіка, й риторика діалогів, і велика кількість грецизмів, що створюють культурологічні лакуни. Як правило, вони не розкодовуються в контексті, бо розраховані на високий рівень активації референта в робочій пам'яті читача, наприклад: *андроніт, гінекей, містерія, рука Аполлона, Атени, Коринф, меценат, ритор, панегірист, Афродіта, Гемонова промова з Антігони, Парнас, музи, Ніке, Харита, гетерія співців, кратер,тартар, Персефона, "Evoe wacche!", менада, плектрон, Аполлон-Кітаристт, Терпсіхора, патера, епіталама, Гомер, Лаокоон, Персей-оборонець, Медуза, вакханалія, танець Танагри, триклініум, прокуратор, префект, корифей, фарс, мім, Плутоновий тріумвірат, Горацій, Атенська Академія, філеллен, раб-атріензій, атріум, кімван, тимпан, вігіл і под.*

Причинно-наслідкові лінії дискурсу й наративу драми паралельні часовим лініям і подпорядковуються точці зору внутрішнього світу головного персонажа, що перебуває у відношенні включення в простір оповіді. Тривалість оповіді порівняно з тривалістю подій співвідносить-

ся як у класичній драматургії, де процес оповіді перекладається на дійових осіб, досягаючи компресії тривалості оповіді в межах тривалості дискурсу, виявляючись через зв'язки окремих актів і сем. Так, при тлумаченні правила трьох єдностей свого часу було зроблено припущення, що час оповіді, який складає 24 години, може редукуватися за тривалістю дискурсу до кількох годин (див. "Оргію"). Така компресія має на меті перш за все ясність вираження думки; вираження пов'язує думку в когерентне й організоване ціле, "не дозволяє їй розтікатися в нескінченних блуканнях, повторах, спробах перетворитися в дію, хоча подібне й спостерігається в реальній дійсності" [7, с.311].

Динаміка дискурсу й динаміка оповіді (наративу) співпадають. Центральне ядро повторюється в кожному локальному дискурсі (сателіті), утворюючи концентричні кола. Смерть героя (в останньому колі) вичерпує конфлікт вербалізованого дискурсу. Розгортання каталізу відбувається за принципом висхідної градації.

Таким чином репродукується Лесею Українкою описаний модус реальності, який є наслідком суб'єктивного фаталізму, що відзначала в собі вона сама: "Я, після сього вечора, ще більше впала в свій суб'єктивний фаталізм, думаю, що не слід мені брати ініціативи таких речей" (Про організацію літературного вечора, лист до сестри – О.К.) [9, с.303]. Він (фаталізм) виростає з роздвоєної свідомості автора: один план характеризує її як особистість з героїчним началом маскулінного типу, а інший – власне як пророчицю, яка сумніється в **неминучості** загибелі, але сама **неспроможна ініціювати дію**, аби уникнути фатального кінця. При цьому чітко усвідомлює: якщо герой ("Я") самореалізується, стверджує свій ідеал за власною ціннісною шкалою, то цим **утверджує можливість Майбутнього.**

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986.
2. Гайденко В.П. Тема судьбы и представления о времени в мировоззрении древних греков // Вопросы философии. – 1969. - №9.
3. Ділі Джон. Основи семіотики. – Львів, 2002.
4. Захаріяш Анджей. Між культурою "слова і жесту" та культурою "чину і понять": народи Центрально-Східної Європи на роздоріжжі // Мандрівець. – 1999. - №4.
5. Масенко Л.Т. У Вавилонському полоні: Теми національної та соціальної неволі у драматургії Лесі Українки. – К., 2002.
6. Нойманн Эрих. Происхождение и развитие сознания. – М.; К., 1998.
7. Общая риторика. – М., 1986.
8. Українка Леся. Драматичні твори. Прозові твори. – Т.3. – К., 1952.
9. Українка Леся. Листи. – Т.V. – К., 1956.

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается проблема выбора современных методов лингвистического анализа, выясняется сущность дискурсивного анализа как метода, предлагается дискурсивный анализ драмы Леси Украинки «Оргия» в свете теории риторических фигур.

Доклад был заслушан на Международной научно-практической конференции «Проблемы общей, германской, романской и славянской стилистики» (19-20 мая 2003г., Горловка).

SUMMARY

The article deals with the problem of choosing modern linguistic methods of analysis; the sense of discourse analysis as a method; it gives the example of a discourse analysis of Lesya Ukrainkar's drama "Orgia".

The report was made at the scientific-practical conference "The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics" (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

О.В. Бородіна
(Горлівка)

УДК 81'38

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ КАЛАМБУРІВ В УКРАЇНСЬКИХ РЕКЛАМНИХ ТЕКСТАХ

Однією з визначальних характеристик рекламної комунікації є неоднозначність, що дозволяє адресанту активізувати механізм дії імплікатур. Для цього використовують різні стилістичні прийоми, зокрема каламбур.

Каламбур як лексичний засіб виразності широко досліджений фахівцями. А.П. Коваль підкреслює специфічність його мовної форми, яка полягає у тому, що "слово вживається в такому лексичному оточенні, яке примушує сприймати його в двох планах, з двома значеннями"[1, с.35]. Каламбур, як відомо, будується на таких лексичних явищах, як багатозначність, омонімія і паронімія. О.Д. Пономарів виділяє останню як найпридатнішу для створення каламбурів, оскільки "близькість звучання, а не точний звуковий збіг дає більші можливості для змалювання … яскравої картини, насиченої образами " [4, с.53]. Що ж до

багатозначності, то Т.Туліна розрізняє каламбури, що ґрунтуються на дисемії –"одночасній реалізації в контексті двох значень одного слова, внаслідок чого виникає "семантичне мерехтіння" (у свідомості адресата актуалізується і пряме, і переносне значення)", і каламбури, що утворені шляхом транссемії – "переходу від одного значення до іншого в межах невеликого відрізка мовлення" [5, с.136-138].

Останнім часом з'являються роботи, присвячені використанню каламбурів у рекламі. Так, Н. Непийвода, досліджуючи гумор і мовні ігри в українському рекламному тексті, зупиняється на каламбурах з використанням багатозначності слів. Аналіз вживання каламбурів в англомовній рекламі, проведений О. Кулаєвою, показав, що існують дві базові стратегії їхнього використання: "каламбур-лідер", що є текстотвірним елементом, і "каламбур-стилістичний прийом", який грає допоміжну роль [2, с.20]; при цьому розглянуті були не тільки лексичні засоби створення неоднозначності, але і взаємодія між вербальними і невербальними компонентами тексту як прийом побудови каламбуру.

Дослідниками української реклами питання, проаналізовані О. Кулаєвою, поки що не розроблені.

Отже, вивчення особливостей створення і функціонування каламбурів в українських рекламних текстах видається актуальним, оскільки, незважаючи на популярність цього прийому, його використання у вітчизняній рекламі висвітлене недостатньо.

Метою статті є аналіз функціональних типів каламбурів ("лідерів" і стилістичних прийомів); дослідження лексичних засобів, на яких ґрунтуються каламбури кожного типу, визначення впливу невербальних елементів на створення каламбуру.

Каламбур-"лідер" є стрижнем усього рекламного тексту, тому для нього характерне вживання у заголовку.

Розглянемо такий приклад:

"БонАква – кришталево чистий смак "(телеканал "Інтер", реклама у блоці).

Для створення цього каламбуру використано багатозначність. Вислів "кришталево чистий" зазвичай стосується репутації і може бути, наприклад, синонімом до слів "чесний", "порядний". Водночас, епітет "чистий" сигналізує, що чистою є насамперед вода. Отже, використаний каламбур "лідер", що є прикладом дисемії, дає можливість імпліцитно повідомити про надійність фірми та якість води.

У рекламі шампуню "Sunsilk" засобом побудови каламбуру-"лідера" служить транссемія. Заголовок "Краса у повному об'ємі" нібито говорить про надзвичайну міру вияву краси. Проте в основному тексті стверджується: "Жоден інший шампунь не надасть Вашому волоссю більшого об'єму" (Н.,7-8/2002). Так у межах тексту відбувається перехід від фразеологічно зв'язаного значення слова до прямого, адже

після прочитання стає зрозумілим, що йдеться не просто про красу, а про красу волосся, яке має об'єм. За допомогою каламбуру адресата переконують: "Ваше волосся буде пишним, а Ви – красивими завдяки цьому".

Каламбур-"лідер" може ґрунтуватися і на омонімії. Наприклад, телевізійний ролик "чудо-йогурту" має такий зачин:

"З чого починається чудо?

З того, що зустрічаються найдобірніші фрукти і найсвіжіше молоко".

Почувши заголовок, адресат не може здогадатися, що "Чудо" – це назва йогурту. У такий спосіб вдало вибрана назва товару легко запам'ятовується і впізнається із чимось чудовим, чудодійним.

Ефективним засобом створення каламбуру-»лідера" є паронімія, оскільки звукова близькість значеннєво відмінних слів дає можливість розширити думку. Особливістю використання цього прийому в українській рекламі є часте зіставлення близькозвучних лексичних елементів різних мов: "Чистота – чисто "Тайд", "Магія Маггі", "Cherry Cola – прикольна вишня" тощо. Автори реклами намагаються дібрати такі слова, що є співзвучні назвам товарів і підкреслюють їх властивості.

Інколи для розуміння каламбуру-"лідера" важливе значення має ілюстрація, що може бути ключем до розуміння тексту. Наприклад, в одному з номерів журналу "Наталі" на всю сторінку зображено фото Руслани Писанки з підписом: "Що приховує Руслана Писанка?" Заінтригована ймовірними секретами особистого життя телезірки читачка перегортає сторінку і бачить, що за широкою спідницею Руслани ховалася пральна машина (тепер телеведуча стоїть за нею). Ілюстрація супроводжується таким текстом:

"Гордість італійської індустрії.

Маленька (глибина всього 38 см), але потужна пральна машина.

Більше простору – менші витрати.

ARDO – відчуття комфорту" (Н., 3/2002).

Двозначність створюється завдяки тому, що слово "приховує" адресат розуміє як "тримає у секреті", оскільки думає, що йдеться лише про Руслану Писанку. І тільки побачивши другу ілюстрацію, він здогадається, що саме малося на увазі.

Взаємодія між вербальним і візуальним компонентами каламбуру-"лідера" може ґрунтуватися на двох стратегіях: стратегії зображального порівняння і стратегії зображальної метафори.

Першу стратегію застосовано в рекламі кави "Нескафе", де фотоілюстрація зображає дівчину, вдягнену в екзотичний східний костюм з відкритим животом, яка тримає в руках банку кави (контури банки нагадують лінії жіночої фігури). Текст цієї реклами такий:

"ніжна…

витончена…приваблива…

Nescafe Cap Colombie – помірно обсмажені кавові зерна, дбайливо зібрані в екваторіальних широтах, передають ніжний аромат та горіховий присмак колумбійської арабіки.

Колекція вишуканих смаків Nescafe" (Н., 1/2003).

У вербальному тексті, розміщеному на тлі дівочого живота, порівняння товару з чимось відсутнє, отже, саме ілюстрація, тобто візуальний текст, виконує цю функцію, створюючи двозначність заголовка (хоча порівняння смакових властивостей кави з рисами жіночого характеру є логічно некоректним).

Прикладом використання стратегії зображальної метафори може бути реклама побутової техніки "ARDO", де дівчина на ілюстрації кружляє у польоті над пральною машиною. У такий спосіб автор переносить відчуття свободи і легкості польоту на настрій людини, у якої зʼявилося багато вільного часу завдяки побутовій техніці, що все робить сама. Цьому сприяє також заголовок "Ми даруємо свободу" (Н., 3/2003).

Отже, використання каламбуру як текстотвірного елементу реклами провокує адресата на самостійне виведення імплікатур, що посилює його раціональну й емоційну зацікавленість.

Каламбур-стилістичний прийом також часто вживається для підвищення комунікативної ефективності рекламного тексту. Він допомагає створити ефект несподіванки, встановити неформальний контакт з адресатом, виділити рекламний текст серед подібних до нього, посилити запам'ятовування.

Багато каламбурів-стилістичних прийомів ґрунтується на багатозначності, оскільки поєднання в одному контексті слів у прямому й переносному значенні сприяє досягненню вищезазначених цілей. Основою каламбурів може бути і дисемія, і транссемія.

Так, у рекламі фільтрів "Людина на 70% складається з води. Фільтруєш?" останнє слово вжито одразу в двох значеннях: "Використовуєш фільтр?" і "Розумієш?" (сленг), тобто каламбур будується на дисемії. Водночас встановлюється причиново-наслідковий звʼязок між цими значеннями: якщо розумієш, то будеш використовувати фільтр.

Прикладом транссемії може бути реклама в метро, на якій зображено жінку, що обіймає чоловіка: "Вона покохала мене за мій інструмент … від Альцесту"(електроінструменти).

У наведеному прикладі каламбур маскує непристойнее – сексуальну апеляцію. Як відомо, непристойні дотепи, за теоріями Фрейда, вважаються експресивно навантаженими, а отже, такими, що можуть бути джерелом задоволення, оскільки автор непрямо висловлює те, про що адресат через певні соціальні обмеження чи внутрішню самоцензуру не може говорити прямо.

Засобом побудови каламбуру-стилістичного прийому виступає і омонімія. Так, у популярному ролику UMC двоє Дідусів Морозів спо-

стерігають за чоловіком, який падає з даху і летить просто на автомобіль ВАЗ-2101, одночасно намагаючись зателефонувати. Між ними відбувається такий діалог:

"– Влетить у копійку!

– Ні, не влетить. Адже у нього "UMC-сім'я": одна копійка – одна хвилина".

У цьому тексті можна побачити як омонімію ("копійка" – розмовна назва даної моделі автомобіля), так і багатозначність: завдяки "UMC-сім'ї" (і дружині, яка теж користується цією послугою) герой реклами не тільки не впаде на машину, але й заощадить гроші. Слід зазначити, що відеоряд є дуже важливим в розумінні цього каламбуру.

Омонімія може також сприяти запамўятовуваню назви товару: "Тримай баланс!" (з реклами йогурту "Біо-баланс").

Каламбури можуть будуватися і на грі різних слів, подібних своїм звучанням. Так, паронімію використовує реклама кетчупу "Чумак", де за його допомогою безбарвне весілля стає справжнім святом. У ролику звучить фраза "До смачного!", що співвідноситься з етикетним побажанням "Смачного!", і наголошує на тому, що кетчуп "Чумак" сприяє покращенню апетиту.

Отже, каламбури-стилістичні прийоми викликають позитивні емоції реципієнтів, а також імпліцитно передають їм додаткову інформацію в нестандартній формі.

Розглянувши утворення і функціонування каламбурів в українській рекламі, можна дійти висновку, що саме за їх допомогою можна створити навмисну двозначність, що сприятиме дії механізму виведення імплікатур.

Каламбури-"лідери", навколо яких будується весь текст, допомагають яскравому повідомленню інформації і її позитивному оцінюванню, викликаючи при цьому прихильність адресатів. Каламбури-стилістичні прийоми задають напрям інтерпретації рекламного тексту і теж сприймаються адресатами позитивно.

Каламбури ґрунтуються на таких лексичних явищах, як багатозначність, омонімія і паронімія, при цьому у першому з цих явищ звўязки між значеннями вже існують від початку, а у другому і третьому створюються навмисно. Крім лексичних, каламбур може створюватися ще й за допомогою невербальних компонентів реклами, що допомагають вивести імплікатури або заохочують до прочитання тексту.

Проблема використання каламбурів в українській рекламі може розроблятися далі, зокрема, варто визначити кількісне співвідношення каламбурів та інших прийомів мовної гри; розглянути паронімічні каламбури, в яких переосмислюються відомі вислови; визначити, чи обмежується в рекламі якимось чином кількість можливих інтерпретацій тексту тощо.

ЛІТЕРАТУРА

1. Коваль А.П. Практична стилістика сучасної української мови. – К., 1987.
2. Кулаева Е.В. Лексическая прагматика англоязычной журнальной рекламы. Автореф. дис…. к. филол. н. – Моск. лингв. ун-т. – М., 2001.
3. Непийвода Н. Мовні ігри та гумор у рекламному тексті // Українська мова і література. – 2001. – №12. – С.9-11.
4. Пономарів О.Д. Стилістика сучасної української мови: Підручник. – Тернопіль, 2000.
5. Тулина Т. Дисемия и транссемия в малых юмористических жанрах // Вісник Черкаського університету. Філологічні науки. – Черкаси, 1997. – №1. – С.136-138.

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются особенности создания и функционирования каламбуров в украинских рекламных текстах, анализируются их функциональные типы, изучаются лексические средства, служащие основой каламбуров каждого типа, определяется воздействие невербальных элементов на создание и восприятие каламбура.

Доклад был заслушан на Международной научно-практической конференции «Проблемы общей, германской, романской и славянской стилистики» (19-20 мая 2003г., Горловка).

SUMMARY

The article deals with peculiarities of creative and function of puns in ukrainian advertisement copies, analyses their functional types, studies lecsical means imployed for making puns of each type, defines their effect of non-verbal elements upon creating and functioning of puns.

The report was made at the scientific-practical conference “The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics” (Gorlivka, the 19-20th of May, 2003.).

М.В. Верзун
(Горлівка)

УДК 808.3-5

ПОТЕНЦІЙНІ МОЖЛИВОСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ ФОРМ РОДУ І ЧИСЛА НЕВІДМІНЮВАНИХ ІМЕННИКІВ У ХУДОЖНЬОМУ СТИЛІ

Іменник по праву займає одне з головних і важливих місць у складі морфологічних ресурсів української літературної мови. Це зумовлено його семантичними властивостями, кількісною перевагою над іншими частинами мови та потенційними зображально-експресивними можливостями. Іменникам властиві предметні значення, без яких неможливо висловити думку, тому використання іменників – обов'язкова умова будь-якої мовленнєвої діяльності. Саме тому вітчизняна лінгвістична традиція приділяла велику увагу стилістичним властивостям, емоційно-експресивному моменту використання іменників у різних функціональних виявах. Вагомий внесок у розв'язання цього питання зробили лінгвісти XX століття – А. Загнітко, А. Коваль, М. Пентилюк, С. Самійленко, І. Чередниченко та інші. Проте в розробці цих теоретичних питань стилістики ще і досі простежуються суперечності та розбіжності, не розв'язані повною мірою проблеми. Сучасні дискусії дали "менше узагальнень і висновків, менше вірогідних наслідків і доведених положень, ніж припущень і проблем" [1]. Так, на периферії наукових досліджень у галузі стилістики залишилося вивчення потенціалу реалізації форм роду та числа підкласу невідмінюваних іменників. Ці іменники у сучасній українській та російській лінгвістиці кваліфікуються неоднозначно за своїм кількісним і за якісним (включення лексико-семантичних груп слів) складом. Так, академічний Словник української мови подає 341 слово, хоча за даними окремих лінгвістів їх нараховується близько чотирьох тисяч [2]. Наведені цифри про кількісний склад невідмінюваних іменників відбивають тільки наявність в українській мові апелятивних слів цього типу. До невідмінюваних належать іменники іншомовного походження, які в більшості випадків істотно відрізняються від власне української лексики своєю формою: кінцевим голосним формантом – *е, - а , - о , - у , - і : галіфе, радіо, візаві* тощо. До розряду невідмінюваних іменників мовознавці зараховують ще українські жіночі прізвища на – *о* та приголосний: *Довженко Марія, Петкун Віра*; іншомовні жіночі прізвища на приголосний: *Маргарита Санд, Марі Мансон*; іншомовні жіночі та чоловічі прізвища на – *ово, - их* та на голосний: *Дургово, Дюма*; географічні назви: *Токіо, Тбілісі*; складноскорочені назви: *НАН, ООН, міноборони.*

Отже, у статті буде зроблена спроба аналізу потенційних можливостей реалізації форм роду та числа невідмінюваних іменників, намагання простежити тенденції активності граматичних категорій числа і роду, що зумовлені їх функціонально-стильовою спеціалізацією та експресивним застосуванням у художньому мовленні.

Невідмінювані іменники – це слова іншомовні, форма яких зовсім не властива українській мові. Вони привертають до себе увагу письменників своєю "незвичайністю". І тому широко використовуються у художніх текстах для відтворення невідомих читачеві реалій (екзотизми або етнографізми), що дає відчуття повної автентичності твору, наближає читача до зображуваних подій:

Дівчина спішно побігла в середину заїзду, проте незабаром повернулась і, зашарившись, подала принцові чарівну ямабукі на розгорнутому віялі з низьким схиленням. (ямабукі – жовта гірська троянда) (Г. Драч)

Найкращі кабальєро кружляли її в танці.

І кожен усміхався, і кожен щось питав (Л. Костенко)

Часто письменники послуговуються невідмінюваними іменниками-варваризмами, що іноді вводяться в український текст для надання йому колориту зображуваного середовища або для посилення експресії. Як правило, такі іменники оформляються засобами іншого алфавіту, хоч можуть відтворюватися й літерами української абетки:

Тут ідеться, щоправда, про спеціального коника Франкового, "декадентів", серед яких Верлен, йому чи не найосоружніший, був для нього особливим hobby І. Костецьки).

Перпетуум–мобіле без гуркоту, без тріску, без диму – я людина (*Д. Чередниченко*).

Вживання у тексті іншомовного невідомого слова поряд із його українським відповідником підсилює мовну виразність, згущує образну атмосферу висловлення:

Всеспалення. Твоє аутодафе –
перепочинок перед пізнім святом,
Як ворога назвешся рідним братом
і смерк розсуне лірою Орфей (В. Стус)

Для відбиття колориту тієї чи іншої епохи письменники послуговуються невідмінюваними абревіатурами, що перетворилися на ефемериди – слова, що з"явилися на певній стадії розвитку, стали навіть загальновживаними з певними перекрученнями, а потім зникли [3, с.11]:

Не люблю, коли бандит сниться. Секретний агент по бе-бе, а мені цілу ніч, сволоч, сволоч...(Г. Косинка) (бе-бе – боротьба з бандитизмом)

Потім табори "Ді Пі", а згодом відбуття за океан до Бразилії (О. Семененко) ("Ді Пі" – табір для переміщених осіб).

За теорією лінгвістів Уорфа та Сепіра, кожен народ відображає дійсність через притаманні тільки йому слова у чітко окресленій формі,

тому відображення дійсності у кожній мові різниться між собою. Цим користуються письменники, вживаючи слова на позначення реалій, що їх людська свідомість асоціює з певним народом, мовою. Досить натрапити на таке іншомовне слово у тексті, і в уяві читача одразу зринатиме необхідний для автора образ, що уособлює національний колорит:

Арійська хура розлетілась в тріски,
І горді власниці заповнених анкет
Вищать з утіхи, п'ють склянками віскі,
Справляючи із неграми банкет (Г. Черінь)

Особливо популярним є вживання невідмінюваних іншомовних іменників у мові поетів, прозаїків та драматургів кінця XX ст. Це слова типу *шоу, профі, казино, бізнес-вумен, техно, кепі, сек'юріті*. Такі мовні одиниці підкреслюють модерн твору, його особливу елітарність, вишуканість:

Відчалюйте, дорогі гості столиці! Завтра приїздить сюди король чи президент. Його сек' юріті вже тут. Велено прибрати всі машини. Газуйте! П"ять хвилин на розгін (В. Яворівський)

Хомський танцював з Немиричем танго, а потім оголосив, що дає "стрип", увихаючись під безконечне техно...(Ю. Андрухович)

У мовознавчій науці підкреслюється факт особливої стійкості морфологічної будови мови. Морфологічна система – спільна і єдина для всіх стилів сучасної української літературної мови (наукового, офіційно-ділового, публіцистичного, розмовного, художнього; останнім часом сформувалася думка щодо виділення ще двох функціональних різновидів мови – конфесійного та інформаційного), але це не свідчить про велику обмеженість стилістичних ресурсів морфології. Зберігаючи свою стійкість, морфологічна система дає досить виразні можливості стилістичного використання її граматичних форм.

Значна кількість лінгвістів погоджується із твердженням, що у підкласі невідмінюваних іменників "яскраво виражена в системі мови омонімія форм як реалізаторів відповідних грамем, яка, виступаючи у мовній організації потенційною і реально можливою, завжди послідовно розчеплюється на синтаксичному рівні, де відбувається в кожному конкретному випадку реалізація значень роду, числа, відмінка":

Вирішив узяти на абордаж кулінара, думаю: оце тверде меню із шеф-поваром на паритетних началах доконаю (О. Ковінька).

Така невідмінюваність є нормою української літературної мови, що поширюється на всі функціональні стилі мовлення, у тому числі і на художній (за іншою термінологією: публічна книжна художня мова – О. Гвоздєв; художньо-белетристичний стиль – В. Перебийніс; мова художньої літератури – І. Чередниченко). Останнім часом у сучасній мовленнєвій практиці відбуваються певні порушення наявних норм, що головним чином пояснюється "антропоцентричним вибухом", який охопив демократизовані суспільства, і має найрізноманітніші вияви в усіх

сферах життя [5], "оновлення" у мові, особливо у літературній її формі, протікає досить активно і відчутно [6]: утворення форм множини невідмінюваних іменників, перерозподіл невідмінюваних іменників за родами в результаті їх активного підпорядкування системі лексико- семантичних зв'язків та семантико-парадигматичних законів української мови, функціонування паралельних родових форм, заміна родових ознак – все це викликає появу додаткових дистрибутивних ознак стилістичного забарвлення. Спробуємо проілюструвати зазначені положення.

Особливістю категорійних значень числа серед невідмінюваних іменників виступає їх формальна нереалізованість: цей підклас іменників позбавлений формативів, тобто засобів витворення співвідносних форм числа, тяжіє до синтаксичних типів і реалізує прогресуючі аналітичні тенденції мовної організації: *нові пенсне, нових пенсне, новим пенсне, новими пенсне, (у) нових пенсне*.

Такі граматичні форми відзначаються великою абстрактністю і стійкістю у стилістичному відношенні, лише у художньому стилі можна простежити тенденції до активізації граматичних форм роду невідмінюваних іменників, вмотивовані потребами мистецького зображення дійсності. Вивчення даного явища розкриває з іншого боку категорію числа іменників невідмінюваного типу.

У творах письменників широкого вживання набула так звана гіперболічна множина. Факти гіперболічної множини були відмічені ще О.О. Потебнею, але його окремі спостереження стосувались лише порівняно вузької середи народно-поетичного мовлення. Між тим гіперболічна множина отримала широке розповсюдження у сучасній українській мові.

За своїм змістом гіперболічна множина наближається до одного з видів поетичних тропів – гіперболи. Вона також перебільшує предмет або явище з метою кращого його розуміння і виступає яскравим, своєрідним стилістичним засобом сучасної української мови, призначеним для підсилення виразності мовлення. Семантика зазначеної форми – це кількісне збільшення, підкреслення більших розмірів даного предмета або вказівка на більшу, ніж це здається на перший погляд, кількість.

Множина використовується перш за все для підкреслення великих розмірів (об'єму) того чи іншого одиничного предмета або явища. В основі такого вживання множини лежить уявлення про дискретність предмета або явища, існування складових частин, елементів (вияв множини у єдності). Разом з тим невідмінювані іменники обов'язково несуть своєрідний експресивний відтінок, виражають або негативне, або позитивне (рідше) ставлення до предмету мовлення, думки. Такі форми множини зараз вживаються переважно у стилістично зниженому мовленні:

Весело і безтурботно кожен день чаї та кофеї ганяти (Т. Заячковська).

Форми множини власних географічних назв зазвичай підкреслюють велику просторову протяжність. Подібні форми переосмислюються і використовуються у художньому та розмовному мовленні, просторіччах для вираження іронії, гумору:

Немає коштів по усіляких Сочах роз'їжджати (С. Гостиняк).

Множина також вживається для свідомого збільшення кількості предметів мовлення, думки. Ці форми стосуються одиничного предмета або явища, але його призначення полягає в тому, щоб представити даний предмет лише як один з багатьох подібних йому ж предметів, тобто зобразити одиничність як множинність. Такі форми множини отримують більшу значимість, ніж відповідні форми однини. Найширше множина цього типу вживається для вираження різних відтінків осуду якого-небудь явища, загального несприйняття: *ходити або вештатися по різноманітних кафе, ательє.*

У подібних випадках невідмінювані іменники позбавлені способів формотворення: відмінкових закінчень множини, але на множинність вказує узгоджуваний атрибутивний компонент синтагми, який, на думку Ш. Баллі, "являє собою … найбільш частий випадок граматичного плеоназму" [8].

Множина виникає і на основі значення якісної неоднорідності. У даному випадку форми множини також виражають різні відтінки зневаги, нехтування, презирства; значення різнорідності підсилює їх екпресивність. Так, загальні невідмінювані іменники у множині, переосмислені в результаті антономазії, позначають не тільки даний клас предметів або осіб, але і ряд інших подібних класів, тобто різновиди даних класів. Сфера вживання такої форми множини виявляється досить широко:

Нащо нам ваші помпадури? (Т. Гундорова) (Помпадур – адміністратори-самодури)

Але в козацьку Січ – клич чи не клич – віддавна не пускають Беатріч (Порфірій Горотак) (Беатріче – уособлення жіноцтва*)*

За аналогією у множині вживаються власні імена та прізвища. Ця яскрава стилістема підкреслює негативне, зневажливе ставлення мовця – автора до зображуваного:

"Перед заслоною бога і людей" стосується хронологічно до часу, коли ні про яких Беккетів, Йонесків, Адамових не то що чутки, а й гадки не було (І. Костецький)

Множина невідмінюваних власних іменників може також використовуватися у піднесеній, інколи урочистій, схвильованій мові памфлетів, звернень, фейлетонів:

Вставали Коперники і Джорджоне,
Шевченко підводив могутнє чоло,
І біля вічного їхнього трону
Лакузи жодного не було (В. Симоненко).

Рембранти й Рубенси дніпрових чорних піль,
безпаспортні мої да Вінчі й Рафаелі (А. Малишко).

Категорія роду невідмінюваного іменника грунтується на формально-семантичному поділі слів, результатом якого є розмежування імен із семантичною мотивацією, що випливає із зв"язку між граматичним родом і біологічною статтю, і імен, класифікація яких має чисто формальний характер і використовується як засіб передачі формальних зв"язків. Апелятивні (загальні) іменники невідмінюваного типу, які прийшли в українську мову з інших мов, розподіляються за родами на основі загальної диференціації іменників на два лексико-граматичні розряди за ознакою істота/неістота. Іменники – назви неістот належать до середнього роду. Такий розподіл у чомусь відповідає почаковій родовій диференціації іменників в індоєвропейській мові, в якій назви неістот не могли мати граматичне значення чоловічого або жіночого роду. Диференціація невідмінюваних іменників за родами в сучасній українській мові опосередкова їх семантикою, приналежністю до лексико-граматичного розряду істот /неістот і загальним принципом розмежування назв осіб та назв не-осіб серед іменників-назв істот. Родова приналежність іменників-назв осіб зумовлена їх позамовною співвіднесеністю, тобто семантичним змістом слова, а назви не-осіб належать за цим законом тільки до чоловічого роду.

Останнім часом виявляються нові тенденції перерозподілу невідмінюваних іменників за родами, які зумовлюються:

а) активним входженням нового слова в лексичний фонд української мови; формуванням системи лексико-семантичних зв"зків (граматичний рід загальної назви – "метаіменника" – переноситься на іншомовне слово);
б) формуванням системи синонімічних зв"язків (при тотожності загальнопоширеного слова і запозиченого граматичне значення роду останнього уподібнюється попередньому);
в) подібністю невідмінюваного слова до форм відмінюваних іменників.

Такий складний і різноманітний процес родової диференціації невідмінюваних іменників обумовлює можливість використання форм роду як засобу експресивності. У плані стилістики важливого значення набуває заміна родових ознак.

Так, сполучення іменників різного граматичного роду, які вказують на одну і ту саму особу, надають мові комічного забарвлення:

Твоя дружина – справжній тореро, стережися! (В. Медвідь)

Невідмінюваний іменник тореро, який належить до чоловічого роду, бо позначає особу чоловічої статі, вживається як оцінна характеристика жінки. Автор створює образ непохитної, цілеспрямованої, відважної дружини, наділяючи її всіма рисами, властивих виключно чоловікам. У такий спосіб створюється супровідна експресія доброзичливості, захоплення стосовно зовнішнього вигляду особи, її вчинків.

Степан як заправська англійська леді подався до озера, ніжно обіймаючи дерева. (А. Глотов)

Вживання лексеми жіночого роду на позначення чоловічої статі слугує засобом експресивної насиченості, сягаючи вищого ступеня метафоризації: на існуючу контекстну експресивність накладається ситуативна експресивність мовця.

Використання особових невідмінюваних іменників у формі середнього роду теж породжує комізм:

Інкогніто з'явилося зовсім раптово (М. Рябчук).

Одного дня випровадилося наше візаві з нашої вулиці, і спровадився якийсь молодий технік із жінкою (О. Кобилянська).

Таке перенесення родових ознак виконує характеризуючу негативну принизливу оцінну функцію.

Отже, будь-які взаємовідношення родових форм, чергування, протиставлення їх тощо – все це виступає як художній засіб негативної чи позитивної характеристики зображувальних явищ, персонажів, подій у мові української художньої літератури. Цей засіб використовується також для відтворення іронії, зневаги, сатирично-саркастичного змісту. Разом з тим, варіюючи формами роду, можна створити пестливо-голубливий тон, відтінок пошани, милування, симпатії, передати жалісливе чи прихильне ставлення до особи.

До різних форм роду нерідко належать словотворчі варіанти іменників, які різняться стилістичним забарвленням: *кіно* (с.р.) – *кінушка* (ж.р.), *таксі* (с.р.) – *таксівка* (ж.р.). Їх використання у художньому мовленні надає йому невимушено-фамільярного відтінку:

„А ми сьогодні у кіношку не підемо, фільм нудний і людей забагато", – промовив він, похнюпивши носа (Б. Жолдак).

Такі утворення характеризують переважно мову підлітків.

Деякі стилістичні функції граматичної форми роду невідмінюваних іменників формуються на паралельних, варіантних формах виявлення. Майже всі видозміни цього явища відображені у мові української художньої літератури. Так, широко функціонують парелельні родові форми того ж самого слова:

Ходить-бродить чоловічок – тут і там –
та й по Києву, по стольному по граду.
Він у кожного зустрічного пита:
де земля обітована, Ельдорадо? (І. Жиленко)
Ходить-бродить у дороги на гачку
чоловічок нетутешній, безпорадний.
Всюди носить за собою в рюкзачку
золоте своє і синє Ельдорадо (І. Жиленко).

У першому випадку слово *Ельдорадо* марковане жіночім родом, бо воно підпорядковується лексико-семантичним зв'язкам з "метаімен-

ником" [2] - *земля* (ж.р.), який позначає родову назву, що мотивує форму роду невідмінюваного іншомовного іменника – видову номінацію. У другому прикладі слово *Ельдорадо* має форму середнього роду, на яку вказує узгоджуваний атрибутивний компонент.

У творах письменників XIX століття можна зустріти "рецесивні варіанти", "релікти старої норми" [9] форм роду невідмінюваних іменників, які наразі повністю вийшли з уживання:

Ми чули, як вона там у кімнаті отворила вікно, далі, по якійсь хвилі, відкрила цілий верх фортеп'яна… (О. Кобилянська)

Знаходять своє відображення у художніх творах також і різні форми вираження одного роду. Це "експансивні варіанти, що відбивають проникнення у норму елеметів зі стихії сформованого узусу" [9], [10]:

Зійшовши із своєї світлички на низ, у їдальню, Андрій побачив там саму – но панію, величну grande dame (А. Кримський).

Спеціалізація таких лексем як репрезентантів мовлення ще раз підтверджує, що в реальному житті існують різноспрямовані умови та імпульси, які сприяють вживанню тих чи інших родових форм. Вивести із складу літературної мови фунціонально наявні там просторічні елементи означало б позбавити літературну мову засобів зниженого мовлення. "Сучасна літературна мова не може складатися тільки з одних нейтральних, стилістично однорідних засобів вираження, хоча ці засоби складають його основу" [11].

Отже, змістові функції, виконувані морфологічними категоріями, далеко не вичерпують усієї функціональної різноманітності, передбаченої формами мови. Ці форми можуть стати основою для вираження тонких стилістичних нюансів, емоцій і прагматичних потреб, не байдужих для розвиненої думки [12]. Наведений вище аналіз ілюструє, що вживання форм множини і заміна родових ознак невідмінюваних іменників простежується досить виразно і чітко, щоб його ігнорувати. Ці факти мають важливе і принципове значення для розуміння стилістичних аспектів зазначених граматичних форм. Слід також мати на увазі, що категорії роду і числа невідмінюваних іменників – це категорії, що розвиваються: на сучасному етапі розвитку мови проходить процес накопичення цих форм для їх подальшого застосування.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арбатский Д.И. Множественное число гиперболическое // Русский язык в школе. – 1972. – № 5. – С. 91-96.
2. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. – М., 1955.
3. Гладіна Г. Основи аналізу ненормованих лексем (на матеріалі новел Григорія Косинки) // Укр. мова і література в школі. – 1999. –№ 41. – С.11.

4. Загнітко А.П. Теоретична граматика української мови: Морфологія. – Донецьк, 1996.
5. Загнітко А.П. Проблеми правописної варіантності: система й узус (на матеріалі граматичних системних та узусних варіантів) // Лінгвістичні студії. –Випуск 4. – Донецьк, 1998. – С.126-133.
6. Кацнельсон С.Д. Типология языка и речевое мышление. – Л., 1972.
7. Кравченко Є. Граматична варіантність української літературної мови // Лінгвістичні студії. – Випуск 7. – Донецьк, 2001. – С.189-194.
8. Мамчур І. Функціональні стилі мовлення в аспекті сучасного мовознавства // Дивослово. – 2001. – №12. – С.32-42.
9. Муромцева В.Н. Тенденції розвитку словникового складу української літературної мови (80-90-і роки) // Доповіді та повідомлення 4 з'їзду україністів. – К., 2000. – С.26-31.
10. Мучник И.П. Грамматические категории глагола и имени в современном русском литературном языке. – М., 1971.
11. Сербенська О., Волощук М. Актуальне інтерв'ю з мовознавцем. – К., 2001.
12. Сучасна українська літературна мова: Стилістика. – К., 1973.

АННОТАЦИЯ

В статье автор предпринимает попытку анализа потенциальных возможностей реализации форм рода и числа несклоняемых существительных. Автор прослеживает тенденции активности грамматических категорий числа и рода, обусловленные их функционально-стилевой специализацией и экспрессивным использованием в художественной речи.

Доклад был заслушан на Международной научно-практической конференции «Проблемы общей, германской, романской и славянской стилистики» (19-20 мая 2003г., Горловка).

SUMMARY

In this article the attempt will be made to analyse the potential abilities of realization of generic and numeral form of underclinable nouns, the activity tendencies of the grammatical categories of number and gender, coused by their functional – stylistic specialization and expressive usage in belles-letters style,are examined.

The report was made at the scientific-practical conference "The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics" (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

О.А. Петриченко
(Киев)

УДК 82-343:659.118

МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ ИСТОКИ СУГГЕСТИИ СОВРЕМЕННЫХ РЕКЛАМНЫХ ТЕКСТОВ

... Рекламу не зря называют
«пещерным искусством XX века».
Е.В. Ромат [8, с.5]

Современные исследования мифа и ритуала, представленные работами, как филологов, так и психологов, культурологов, этнографов или историков, дают нам целый спектр определений феномена мифического. Поскольку рамки данной статьи не подразумевают анализа всего многообразия существующих научных концепций, остановимся на одной из непременных характеристик мифа – его суггестивности. Так, например, Я. Голосовкер в работе «Логика мифа» определяет миф как инструмент, выполняющий «функцию некоей решетки», одновременно структурирующей текст и управляющей им [1].

С другой стороны, справедливым и обоснованным можно назвать мнение (см., к примеру, [5, с.318]) о том, что современные формы мифотворчества функционируют преимущественно в сфере так называемой массовой культуры, тиражируемой массовой коммуникацией, и прежде всего рекламной, проникающей на сегодняшний день в каждые глаза и уши. Вопрос о сопричастности рекламы и мифа, использования механизмов и структур последнего, остается на сегодня актуальным по крайней мере по причине неполного его освещения в работах самих рекламистов, анализирующих иные, не менее важные аспекты и проблемы (исключением, пожалуй, можно назвать российские исследование [9] или монографию [11]). В целом, отправной точкой изучения механизмов влияния рекламных текстов (термин «текст» понимается в данном случае расширительно, как любая последовательность значащих единиц) на реципиента следует, на наш взгляд, считать представление о непременном вовлечении в рекламу всех возможных сопредельных фактов и знаний (ср.: «… для эффективности воздействия на потенциального покупателя реклама должна использовать опыт других отраслей знаний» [3, с.108]). Проследим это на конкретных примерах.

Общеизвестно, что главным противопоставлением, теснейшим образом связанным с прагматическими целями коллектива, является различение положительного и отрицательного по отношению к коллективу и человеку. Это противопоставление, апеллирующее, в частности, к язычески-мифологическому мировоззрению, основными полюсами кото-

рого были не «добро» и «зло», а «польза» и «вред» (ср. вывод, полученный при анализе текстов заговоров – древнейшего и наиболее закрытого пласта славянского язычества: «У цьому світі ... так само немає "лівого" й "правого" боку, але не в фізичному, а в метафізичному сенсі. У ньому немає Добра і Зла» [10, с.23]), реализуется в серии более частных оппозиций, примеры чего прослеживаются и в рекламных текстах.

Так, например, рекламный слоган компании «Toshiba», посвященный *«первым в мире ноутбукам на базе процессора Intel Pentium 4»*, – ***«Он одинок на своей вершине»*** объективирует одно из главных ритуально-мифологических противопоставлений – верх и низ, или верхний и низший миры. Эти миры и изображены на фотографии, сопровождающей рекламный текст: земной, холмистый – на переднем плане, темного сине-фиолетового цвета, с горой (вернее, глыбой) в левом углу, небесный – светлый, более далекий, вместилище божественного, что отображает полоса солнечного света.

С точки зрения мифа, перемещения из одного мира в другой возможны, но, во-первых, при определенных обстоятельствах, а, во-вторых, – с ними связаны некоторые опасности, трудности или потери. Последние подчеркнуты мотивом одиночества, т. е. потери людского окружения, что символизирует темный силуэт человека на вершине горы (очень-очень маленький на фоне общей картины), а также встречающимися на небе темными облаками (их нет лишь в полосе солнечного свечения). В роли обстоятельств перемещения выступает приобретение ноутбука, а сам он в данном случае является чудесным помощником, *«обеспечивающим максимум мощи и исполнительности»* (цитата из рекламы).

Косвенными подтверждениями идеи сосуществования миров и перемещения в них могут быть названы:

- упоминание в тексте о *«Вашем мобильном мире»*;
- выделение красным слов *«на своей вершине»* (единственный, кроме логотипов, колоративно маркированный элемент);
- соотнесенность с обозначенным программным девизом компании *«Выбери свободу»*.

Девиз же рекламной кампании новой сервисной программы «Peugeot» «Почувствуйте себя как дома» также реализует идею противопоставления миров – но не в вертикальной, а в горизонтальной ее ипостаси.

Речь идет об универсальной оппозиции «свой – чужой», или, конкретнее, «дом – чуждое пространство» («дом – лес» в терминологии Вяч.Вс.-Иванова и В.Н. Топорова [2, с.168 и далее]). Это противопоставление может пониматься пространственно (топографически) либо как противостояние освоенного человеком, «ставшего своим» мира неосвоенному, пребывающему за границей дома.

Как известно, с точки зрения ритуала оппозиция освоенного, культивированного естественному, природному является основным проявлением всеохватывающей антитезы *«Космос – Хаос»*, и большинство магических действ и посвящено преодолению деструктивных хаотических тенденций, расширению границ упорядоченного, «одомашниванию» окружающего мира.

В данном рекламном примере изначально чуждое для «своего» автомобиля пространство сервис-центра с его конкретными атрибутами, изображенными на заднем плане сопровождающей фотографии (инструменты, подставки, ящички), одомашнивается, «обоживается» мягким, слегка приглушенным свечением, обволакивающим въезжающую туда машину.

Заметим также, что сама идея сервисной программы соотносима, по нашему наблюдению, с представлениями о необходимости периодического восстановления (очищения) чего-либо в общей циклической схеме развития, свойственными сущности мифического времени и проявляющимися, к примеру, в новогодних бытовых ритуалах (ср. мнение Е.М. Мелетинского: «Время мифическое является универсальным первоисточником … магических духовных сил, которые, будучи активизированы ритуалами, … продолжают поддерживать установленный порядок в природе и обществе» [7, с.252]). Подобная идея хоть и не актуализирована в заглавном слогане данной рекламы, но прочитывается в пояснительном тексте с его установкой не столько на определенный вид работ (замену моторного масла, шин, амортизаторов, ветрового стекла и под.), сколько на *«периодическое техническое обслуживание»* – именно эти слова завершают рекламу, выступая в роли своеобразной «скрепы».

Следует отметить, что особую устойчивость смыслов можно наблюдать в рекламах, имеющих циклически-повторяемый характер (ср. мнение специалиста-маркетолога: «Внушение будет иметь больший эффект, опять-таки, при многократной повторяемости рекламного обращения» [8, с.266]).

Так, например, вся рекламная кампания фирмы «KLM Королевские Голландские Авиалинии», с момента выхода на украинский рынок и до сегодняшнего дня, построена на ряде ключевых символов, повторяемость которых неизменно способствует цельному и преемственному восприятию. Некоторые из них (деревянные башмаки, красные и желтые тюльпаны, мельницы) призваны ассоциироваться у адресатов, их воспринимающих, с этнокультурными маркерами Голландии, и потому, не отрицая центральной значимости подобных смыслов в позиционировании компании, мы оставляем их за рамками анализа.

Важнейшим же с точки зрения язычески-мифологических актуализаций является стержневой и постоянно употребляемый символ летящего с расправленными крыльями (как вариант – приземляющегося)

белого лебедя. Подобная символика в своей основе связана с представлением о способности странствовать по небу в образе лебедя, выступающего символом чистоты, гордого одиночества (вне конкуренции – в переводе на язык рекламы). Здесь же следует вспомнить и о Рыцаре Лебедя – Лоэнгрине, и его серебряной повозке, запряженной семью лебедями [12, с.272]. Как известно, Лоэнгрин улетает от своей жены, когда ей удается узнать о его происхождении, вот почему лебедь становится символическим отголоском тайны (легкая таинственность и внешняя узнаваемость – половина успеха в рекламной кампании). Кроме того, лебедь – птица божественная: на колеснице, запряженной лебедями, ездил Аполлон, языческий Белобог мог превращаться в белого лебедя, а в христианской парадигме лебедь – символ Девы Марии.

Так, в частности, одна из телереклам «KLM Королевских Голландских Авиалиний» построена на параллельном изображении садящегося на воду лебедя и выпускающего шасси самолета под звучание бортовых переговоров. Дополнительные составляющие рекламного эффекта – подчеркивание плавности, изящества и царственной грациозности движений; недаром же авиалинии *«Королевские»* (хотя данное слово можно использовать и в буквальном значении, поскольку одним из пилотов «KLM» работает принц королевской крови).

Принципиальным для мифа выступает и противопоставление белого и черного лебедя. Универсальная пара *«белое – черное»* представляет собой две зеркальные грани, два мира; показательно и противопоставление Белобог – Чернобог, засвидетельствованная, к примеру, названиями соответствующих гор у лужицких сербов: с первой (Bjely boh) связываются положительная семантика и добрые легенды, а со второй (Corny boh) – отрицательные [6, с.93]. Собственно белый олицетворяет свет, жизнь, святость, вечность, божество (ср.: «Якщо золотий – “царський” колір, то білий – колір “жрецький”: у ньому слабше значення влади, зате сильніше значення священності, причетності до божественного» [9, с.266]). Это цвет совершенства, ассоциирующийся с Абсолютом. В алхимии, сохранившей осколки древних знаний, особый белый эликсир способствует долгой жизни. Заметим, что белый цвет, наряду с голубым – небесным, избраны цветами, используемыми во всем спектре печатной продукции, видеороликах, оформлении офиса, униформе сотрудников и прочих атрибутах фирмы «KLM».

Новый же слоган компании – ***«Еще один! Мы все тебя так ждали!..»*** и соответствующее изображение символа авиалинии – белого лебедя с пополнением семейства – серым детенышем, отображая информацию об открытии нового, седьмого в неделю рейса из Киева в Амстердам, призваны, как можно догадаться, актуализировать представления о принципиальной важности продолжения рода, с одной стороны, и возможности полного антиэнтропийного заполнения опреде-

ленной ниши, с другой (7 дней и 7 рейсов). Следующий за изображаемым текст в первом же предложении развивает эту идею – *«В расписании KLM приятное пополнение…»*; далее излагаются конкретные фактические данные. Кроме этого, в данном сюжете объективируется символика числа *«один»* как самости, противопоставленной целому.

Отдельная молодежная программа ***«Летай, пока молодой…»*** подчеркивает заботу и опеку над юными клиентами, подобно тому, как в птичьих стаях взрослые поддерживают только начинающих подниматься к небу. Именно такой сюжет изображен на соответствующей рекламной листовке: слегка волнующаяся водная гладь, мудрый лебедь на переднем плане, за ним – все остальные, а в небе – две парящие юные птицы.

Как видим, современная реклама, являясь неотъемлемой составляющей как механизма потребления, так и процесса формирования общественного сознания, интерпретирует мир через образы или представления, источниками которых часто выступают мифологические смыслы и ритуальные действия. Опираясь на архетипы и символы, рекламный текст призван перестроить восприятие человека с логико-понятийного на чувственно-эмоциональный лад (ср.: «Реклама … выражает общее, универсальное, архетипическое через конкретные образы, через знакомое, более простое…» [9, с.88]).

Таким образом, можно согласиться с признанием преемственной линии мифологических архетипов, идущей едва ли не из глубин позднего Палеолита и своеобразно «прорастающей» в современную культуру (ср. мнение об этом Х.Э. Керлота: «Обычно принято считать, что современные способы мышления отличаются от первобытных мыслительных процессов только в том, что касается сознания, и что бессознательное вряд ли изменилось со времён Верхнего Палеолита» [4, с.26]). Дальнейшие исследования ритуально-мифологических отголосков в рекламе позволят добиться углубления полученных результатов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голосовкер Я.Э. Логика мифа. – М., 1987.
2. Иванов Вяч.Вс., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы (древний период). – М., 1965.
3. Кагья А.М. Прагма-стилистические особенности рекламного текста // Культура народов Причерноморья. – Симферополь, 2000. – №15. – С.108-111.
4. Керлот Х.Э. Словарь символов. – М., 1994.
5. Лебедев-Любимов А. Психология рекламы. – СПб., 2002.
6. Мифологический словарь. – М., 1990.
7. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. – М., 1997. – Т.1.
8. Ромат Е.В. Реклама. – К.; Харьков, 2000.

9. Торичко Р.А. Реклама как мифологическая коммуникативная система: Дис. … к. филол. н.: 10.01.10 «Журналистика». – Барнаул, 2001.
10. Українські замовляння. – К., 1993.
11. Ульяновский А. Мифодизайн рекламы. – СПб., 1995.
12. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М., 2000.

АНОТАЦІЯ

Статтю присвячено аналізу сугестивного впливу сучасної щитової, телевізійної та друкованої реклами, а саме міфологічним джерелам цього впливу. Робиться висновок про важливу для реклами активацію архетипових уявлень та ритуальних компонентів.

Доповідь була заслухана на Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми загальної, германської, романської та слов'янської стилістики" (19-20 травня 2003р., Горлівка).

SUMMARY

The article presents to the analysis of suggestive influence of modern advertisement (big-boards, TV and printed matters), and especially to the mythological sources of such influence. The main point is in stating of importance for the advertisement texts to be activated with the archetypical notions and ritual components.

The report was made at the scientific-practical conference "The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics" (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

Л.В. Сазанович
(Запорожье)

УДК 820.20

МЕТАФОРА КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ОБРАЗА В ПЕСЕННОМ ТЕКСТЕ

Каждое новое поколение стремится внести вклад в общее поступательное движение, сказать собственное слово в осмыслении присущих определенному времени фактов и явлений. Исторические вехи в жизни народа запечатлеваются в литературных источниках и языке. Устно-поэтическому и музыкальному фольклору присуща способность отражать связь с традициями, опытом предшествующих поколений на глубинном уровне. Существует мнение, что «общие элементы струк-

тур музыкального и вербального языков могут быть одними из единиц культуры» [13, с.37].

Данная работа является частью междисциплинарного исследования. Цель статьи рассмотреть метафору как средство создания поэтического образа в песенном тексте (ПТ). Исследование проводилось на материале 50 американских популярных и народных песен (АПНП) и 50 украинских народных песен (УНП). Задачей автора было показать, что процесс метафоризации неразрывно связан с менталитетом нации в целом, и обосновать необходимость интерпретации поэтических вербальных образов через категории (знаки) культуры.

Являясь продуктом речевой деятельности, **песенный текст** входит в общий класс текстов, изучение которого ведется согласно модели "действительность – содержание – текст". Однако необходимость учета глубинных характеристик художественного текста приводит к тому, что данная триада трансформируется следующим образом "действительность – образ – текст" [19, с.13-14]. Художественный текст – это "очень сложное сочетание представлений о реальности и осознанный выбор средств художественного влияния автора произведения на читателя" [12, с.38].

Теории образа и метафоры являются одними из самых древних в лингвистике – их описание содержится уже в трудах ученых античности и средневековья [4]. Однако в последнее время данные понятия получают более широкую трактовку в общесемиотических и лингвистических исследованиях [3; 4; 8; 24]. Соотношение сущностей, лежащих в основе образа, основано на предположении об их внутреннем подобии и возможности смыслового взаимодействия.

Одним из формальных выражений внутренней схожести является метафора, важность которой в процессе создания образа неоднократно подчеркивалась многими учеными. Примечательным на наш взгляд является замечание Р. Якобсона о том, что поэзия в основном метафорична, а проза – метонимична [23, с.193-230].

Учитывая лингво-культурную направленность данной работы, наиболее перспективным нам представляется антропологический подход к рассмотрению метафоры в комплексе проблем взаимосвязи языка и культуры, представленный в работах Дж. Вико и П. Рикера [5; 25]. В рамках антропологической (в отечественной терминологии – антропоцентрической) парадигмы в языкознании метафора рассматривается как ценный источник сведений о картине мира этноса, так как переосмысленные языковые единицы накапливают специфику мировидения народа [15, с.186-204]. Заслуживает внимания тот факт, что в научной среде все чаще звучит признание того, что все метафоры концептуальны [18; 15].

Изучение метафоры как культурно маркированного пласта языка снимает противоречие не только "живых" и "стершихся", поэтических и языковых образных единиц, но и метафор, актуализирующихся в разных синтаксических структурах, так как метафоры разных типов могут быть интерпретированы через категории культуры, и иметь в этом плане общие основания. С позиций когнитивной лингвистики **метафора** понимается как "неизбежный" элемент языка, как *когнитивное* средство и *способ осознания мира*, без которого человек уже не может обойтись [15].

Теоретическое осмысление образа началось с момента выделения его из синкретической целостности мифа. Древний поэтический образ был единственно-возможной формой познания окружающего мира. Теория образов прошла долгий путь в своем эволюционном развитии: "образ-эйдос" в античном языкознании как результат процесса подражания (мимесис) [2]; образ – архетип [21; 22].

Основа отечественной теории образов была заложена в трудах А.А. Потебни. В "Теоретической поэтике" ученый сформулировал основные положения теории образов: несоответствие двух планов – плана выражения и плана содержания в структуре образа, принципиальная многозначность словесного образа, ограниченность его содержания границами выразительных способностей слова [17, с.32-35].

Идеи, выдвинутые в русле традиционных теорий, заложили основу для понимания **словесного художественного** образа как *способа творческого познания* и выражения сущностей предметов и явлений в виде сравнения или соотношения двух самостоятельных категорий, которые порождают новое, неожиданное значение [7, с.87-109].

Современное понимание природы образа и метафоры во многом созвучны: "Образ возникает в точке пересечения речи и смысла, предмета и его внутренней сути, высказанного и подразумеваемого, *образ структурно выражает один предмет* ***через другой***" [7]; концептуальная метафора рассматривается как *понимание одного концепта или концептуальной области* ***в терминах другого*** *концепта или концептуальной области* [24].

Несомненным остается и тот факт, что структура метафоры и образа обладают значительной степенью схожести. Несмотря на разногласия по вопросам терминологии и количеству выделяемых компонентов, большинство авторов выделяют три основных зоны в моделях обоих явлений: *обозначаемое - основа для сравнения – обозначающее.*

Перед тем как перейти к собственно лингвистическому анализу, необходимо подчеркнуть некоторые особенности американс-

кого фольклора. В американской песенной культуре через многоголосие жанров и стилей отражена история становления американской нации. Американский фольклор уникален по своей природе: в нем переплелись музыка кантри, уходящая своими корнями в народную музыку Британии и Ирландии, афро-американская музыка (соулз, спиричуэлз, госпел), песни и фольклор коренных жителей североамериканского континента – индейцев, джаз. Не ускользают от внимания и следы влияния культуры южноамериканского континента.

Формирование АФ началось в 17 веке. К этому времени славянский фольклор уже имел давние традиции. При передаче песен из "уст в уста" авторство многих песен утрачивалось, и песня становилась народной, т.е. анонимной. Благодаря наличию письменности и книгопечатания большинство авторов американских песен известно. Американские авторские песни можно считать народными при условии, что они сохраняют свою популярность на протяжении нескольких веков.

Типовые сюжеты американских народных песен в соответствии с их жанровой природой могут быть рассмотрены как фреймы-сценарии. С.А. Жаботинская, конкретизируя теорию М. Минского [11, с.281-309], выделяет пять относительно универсальных моделей обработки информации человеческим мышлением: предметноцентричный, акциональный, посесивный, гипонимичный, партонимичный, ассоциативный фреймы [6, с.12-25].

При рассмотрении метафоры как средства создания художественного образа наиболее перспективным является ассоциативный фрейм. Для понимания сути фольклорного образа необычайно важным, является не только то, *как* осуществляется сравнение, принципы его структурной организации и особенности, но так же, и *что* с чем сравнивается, какие сущности, понятия и явления взаимодействуют в структуре: НЕЧТО 1 – ПОДОБНО НЕЧТО 2.

Универсальная структура художественного образа – это постоянное соотношение и взаимосвязь культурно-естетических универсалий: природа – человек; реальное – символичное; объективное – субъективное; коллективное – индивидуальность; традиционное – новое; рациональное – эмоциональное, которые можно рассматривать как результат постоянного развития психологических параллелей [7].

В результате проведенного нами анализа 50 АПНП и 50 УНП были выделены типичные культурно-эстетические параллели, по которым осуществляется метафорический перенос значения в УНП и АПНП. Результаты анализа отражены в таблице 1.

Таблица 1

Типичные психологические параллели
метафорического переноса в УНП и АПНП

Параллели	Количество примеров		
	Частные случаи употребления		Общее число песен
	НП	ПНП	
Человек - его мир (физические атрибуты, проявления психики, продукты его духовной и материальной деятельности)	81	151	50
Человек – живая природа (флора и фауна)	59	18	
Человек – неживая природа (среда обитания, локатив)	57	82	

В перспективе не менее интересным возможно рассмотрение параллелей "ЧЕЛОВЕК – ОБЩЕСТВО", "ЧЕЛОВЕК – ЧЕЛОВЕК."

Специфика движения мысли от *обозначаемого (X)* к *обозначаемому(Y)* пролегает через выделение *общего для обоих явлений/ сущностей признака (Z)*. За словами-символами, имеющими общий денотат, порой закрепляются совершенно непредсказуемые устойчивые ассоциации (в терминологии Н.Д. Арутюновой – "метафорический сюрприз"), обусловленные спецификой национального мировосприятия.

Влияние культурного контекста на процесс создания образа, по нашему мнению, можно отобразить следующим образом:

Результаты ассоциативного эксперимента, проведенного О.А. Кучерявой и Л.И. Прокопенко, показали что слово-символ "калина" вызывает различные ассоциации у носителей русского и украинского языков. Внешние атрибуты растения (куст, белые цветы, красные горькие ягоды) вызывают в сознании украинцев широкий спектр ассоциаций, как с положительной, так и отрицательной окраской: девушка, красота,

молодость, невинность, родина, любовь, здоровье: *"Чи я в лузі не* ***калина*** *була? Чи я в лузі не червона була? Взяли ж мене* ***поламали*** *і в пучечку* ***повя'зали*** *– Така доля моя!* ***Гірка*** *доля моя?"* ("Чи я в лузі не калина була?") – ломать калину значит настаивать на супружеских отношениях. В русской культуре образ калины вызывает негативные ассоциации, обусловленные вкусом плодов: разлука в любви, неудачное замужество: *"Сидел голубь* ***на калине****, Голубка – на вишне. Ты скажи, скажи, голубка, Что у вас на мысли … Знать судьба твоя такая –* ***С другой обвенчаться****. А моя судьба такая –* ***Сиротой остаться****"* ("Сидел голубь на калине") [9, с.111-116].

Одним из основных принципов композиционного строения поэтического текста является параллелизм, отличительная особенность которого в традиционных песнях заключается в том, что между двумя картинами (символичной и реальной) существует стойкая, абсолютная определенная связь [10, с.53-56]. Наличие стойких поэтических ассоциаций, при которых *символичный образ* вызывает в памяти абсолютно определенный *реальный образ*, позволяет "в условиях максимальной сжатости словесного пространства выразить беспредельную емкость жизненного содержания" [1]. Достаточно часто метафора в ПТ заменяется символом-объектом, изначально возникшем при метафорическом переносе, но за которым, в силу частого употребления, закрепляются устойчивые коннотации.

В качестве иллюстративного материала были рассмотрены примеры метафоры из двух параллелей: "ЧЕЛОВЕК – ЖИВАЯ ПРИРОДА", "ЧЕЛОВЕК – НЕЖИВАЯ ПРИРОДА", как наиболее контрастных в плане сравниваемых сущностей. При рассмотрении психологической параллели "ЧЕЛОВЕК – ЖИВАЯ ПРИРОДА", достаточно символичным выглядит типичное сравнение *женщина/девушка - роза* в АПНП и *женщина/девушка - калина* в УНП. В американском песенном фольклоре женская красота, судьба, наиболее часто ассоциируются с цветами или иными травянистыми однолетними растениями (*rose, daisy, violet, sunflower, potato vine*), ассоциация *девушка – дерево* не является распространенной. Тип цветка, используемого в сравнении, зависит от региона страны: в горах – маргаритка: "*I call my darling* ***a blue–eyed daisy"*** ("Sourwood Mountain"); *"Like dew on* ***gowans*** *(daisies) lying The fall of her fairy feet*" ("Annie Laurie"); в долинах – с побегом тыквы или картофеля, подсолнечником *"She is … straight* ***as a pumpkin vine"*** ("Billy Boy"); *"But as truly lives on to the close As* ***the sunflower*** *turns on to* ***her God*** *when he sets The same look which* ***she*** *turned when* ***he*** *rose"* ("Believe Me if All Those Endearing Young Charms").

Н трудно заметить, что в образе *девушки-калины* помимо уже названных качеств подчеркивается и жизненная сила, стойкость, воля к жизни: *"Обіцяв мене,* ***калину****, Посадить в своїм саду, Не довіз додому – кинув, Думав, я не виросту. Я за землю* ***ухопилась****, Стала* ***в полі вирастать****, І назавжди я лишилась Одинокою стоять"* ("Над полями вітер ходить").

Символ "роза" может быть назван одним из связующих звеньев англоязычного мира. Роза изображена на государственных символах Великобритании и Канады: с одной стороны ей присущи нежность лепестков, душистый аромат, изысканность формы цветка, разнообразная окраска, а с другой – способность к самозащите (шипы). Однако в отличие от дикорастущей, непритязательной славянской калины, роза без ухода со стороны человека погибает. Эти характерные атрибуты и обуславливают метафорические ассоциации, связанные с образом *девушки – розы* в АПП: "*If you listen I'll sing you a* ***sweet*** *little song Of a* ***flower*** *that's now* ***drooped*** *and* ***dead*** *... and I call you my* ***wild*** *Irish* ***rose****, ... the* ***sweetest flow'r*** *that grows... and some day, she* ***may let me take The bloom from my wild Irish rose***" ("My Wild Irish Rose"); "***She*** *is the* ***sweetest rose of color*** *a fellow ever knew, Her eyes are bright as diamonds, they sparkle like the dew. You may talk about your dearest May, and sing of Rosa Lee, But* ***the yellow rose of Texas*** *beats the belles of Tennessee*" ("The Yellow Rose of Texas").

В психологической параллели "ЧЕЛОВЕК – НЕЖИВАЯ ПРИРОДА" обращают на себя внимание метафорические переносы, где обозначающее имеет связь с водной тематикой. Вода является одним из четырех основных элементов: вода, земля, воздух, огонь. В языке многих народов вода выступает как прототип человеческой психики и ее проявлений. Вода неразрывно связана с символикой рождения, жизни, любви. В концептуальной метафоре ЛЮБОВЬ – ВОДА закодировано культурно-обусловленные, своеобразные представления того или иного народа о природе этого чувства. Основные характеристики воды находят свое отражение на языковом уровне в виде устойчивых метафор [14, с.392-397].

Проявления любви ассоциируются с такими характеристиками жидкости, как текучесть, стихийность, способностью выходить из берегов, завоевывать новые пространства, "выливаться", "выплескиваться "*In my heart* ***the rain*** *was falling*" ("Song for Judith"); "*А як вечір багряно-рожевий,* ***Розіллється*** *далі ясній, Передайте привіт ви від мене журавлиною мовою їй*" ("В синім небі, в в осіннім тумані"); "*Над лугами і над нивами Вітер грається, голубими переливами Льон* ***гойдається****. Льон* ***гойдається****, кучерявиться, В нього* ***думи я переллю****, Може з'явиться Той, кого люблю*" ("Над лугами і над нивами"); "***Наливалася*** *калина, Падав білий цвіт, Проводжала мати сина на далекий Схід*" ("Наливалися калина").

Плавность водного потока как нельзя лучше передает состояние тоски, скорби: *"Believe me, if all the endearing* ***young charms*** *were to change and* ***fleet*** *in my arms ..."* ("Believe Me, if All the Endearing Young Charms).

Через указание на прозрачность/ мутность воды нередко выражается эстетическая или нормативная оценка: *"For she is as fair as Shannon's side And* ***much purer than its water***" ("The Girl I Left Behind"); "*Чого* ***вода каламутна*** *... Од милого людей нема, Од* ***нелюбого*** *шлються*" ("Чого вода каламутна").

Для украинского фольклора характерно выражение эстетической оценки (сочетание сенсорной и эмоциональной) женской привлекательности через образные сравнения любимой девушки с обитателями подводного мира: *Моя рибонька* (“Ніч така місячна, зоряна, ясна”); *“Дівчино, рибчино”*. В сознании слушающего возникает ассоциативная цепочка: 1) месяц – звезды – рыбонька → серебряный цвет → положительная сенсорная оценка → положительные эмоции; 2) серебро – мягкий, благородный метал → положительная нормативная оценка. В американской популярной песне “Blow Man Down” описывается кокетливая, ветреная девушка: “*Young damsel … She hailed me with her* ***flipper****”*. Одинокий образ русалки вызывает отрицательные ассоциации как в американском, так и в украинском фольклоре: *“****Втоплю*** *свою недоленьку,* ***Русалкою*** *стану, Пошукаю в* ***чорних хвилях****,* ***На дно моря кану****”* (“Вітре буйний”).

Вода или ее близость может выступать в роли романтического атрибута: “*Коло* ***річки,*** *коло* ***броду*** *Набирала дівка* ***воду*** (связующее звено между влюбленными) *.. А в руках нові відерця, дай напитись моє серце”* (“Коло річки, коло броду”); *“Дай* ***зілля****, бабусю, Та ще й опівночі, То, може, козак той не лізтиме в очи*” (“Бабусю, рідненька”); *I got a girl at the head of the* ***creek*** *… Kiss her on mouth as sweet as any* ***wine*** *(причаровывающее зелье)****,*** *Wraps herself around me like a sweet potato vine* “Cripple Creek”). “*А наш молодий з Поділля* ***Запах він нам як зілля****. Як зілля гайовоє, Як масло майовоє”*(“А наш молодий з Поділля”).

Однако, помня о том, что любая сущность пройдя через призму культурного контекста, приобретает индивидуальные черты, обозначим специфические зоны референции концептуальной метафоры ЛЮБОВЬ – ВОДА в поэтических текстах украинского и американского фольклора.

Географическое положение США, и то, что первые поселенцы проделали долгий путь через океан, обусловили тот факт, что для американцев именно море, океан, залив символизируют рубеж, препятствие: *“I’ll take you* ***home*** *again, Kathleen* ***cross the ocean*** (домой в Старый Свет – Великобританию), *wild and wide … Where* ***laughs the little silver stream*** *(беззаботная жизнь в девичестве)* (“I’ll Take You Home Again, Kathleen”).

В УНП верность в любви сравнивается с незамерзшей речкой, которая разделяет влюбленных, но не может остановить их: *“Ой* ***нема льоду****, Та й нема,* ***нема переходу****. Нема, нема переходу, Ой , а хто кого любить той* ***бреде, бреде через воду*** (вечное стремление к единению сердец)*”* (“Ходить орел понад морем”). Обледенение, замерзание рек не является характерным для Америки, потому и не может послужить прототипом преграды. Скорее жара может вызвать негативные ассоциации: “*Sometimes I stare into the space,* ***tears*** *all over my face*” **(“Heat** Wave”). Обобщим вышесказанное в таблице 2.

Таблица 2.

Типичные ассоциации,
вызываемые словом “вода” в УНП и АПП

АПНП	**УНП**
Вода – субстанция	
Прозрачность, текучесть	
Вода – зелье, романтический атрибут	
Вода – движущийся поток	
Вода – стихия: Мощь, стремительность	*Вода – медиум человеческих переживаний: плавность*
Вода – рубеж, граница, препятствие	
Океан, море, залив, озеро	*Река, лиман*
Вода - чужбина	
	Море – чужбина
Вода – символ женской красоты	
Русалка: а) скользкость: лживость, неискренность; в) обитает в глубокой воде: скрытность;	
	“Дівчино – рибчино”= возлюбленная

Не менее интересным, с точки зрения национальной обусловленности метафоры, является выражение пространственных отношений в зоне локатива.

Достаточно услышать название песни, как в сознании слушающего тут же разворачивается ландшафт страны. Зона локатива в АПП имеет достаточно ярко выраженную вертикальную ориентацию: *“On **Top of Old Smokey**”, “**Down** in the **Valley**”, “Red **River Valley**”, “Oh! **June**, **Like the Mountains** I’m Blue”* («The Trail of the Lonesome Pine»). Зона локатива украинской *лирической* песни расположена, в основном, в горизонтальной плоскости. Украина – аграрная страна. Поля, сады, луга составляют основную часть ее территории: *“**Лугом** іду, коня веду”*, “*У гаю при Дунаю*”, *“Ой у **полі** криниченька”*. Все что расположено внизу ассоциируется с домом, мирной жизнью, связанной с возделыванием земли: “*У **гаю при Дунаю** соловей щебече: Він свою пташину **до гніздечка** кличе”* (“У гаю при Дунаю”). В тоже время трудности походной жизни подчеркиваются передвижением героев по оси “верх – вниз”

в украинской *военной* лирике: "*Іще сонце не встало* ***Із-за синьої гори****, Як з-за гаю вилітали Сизокрилі орли"* ("Іще сонце не встало Із-за синьої гори"); *"В* ***горах*** *грім гуде, хочь зима паде, Землю спороли гармати. Гримить війна, дуднить луна, Дрожать ранені Карпати"* ("В горах грім гуде"). Роль локатива в процессе создания образа АПП и УПП может послужить темой дополнительного исследования.

Подводя итоги рассмотрению метафоры как средства создания поэтического образа в текстах АПНП и УНП, еще раз подчеркнем, что ограниченность ассоциаций, возникающих в сознании слушающего, объясняется не только фразеологической связанностью или синтаксической обусловленностью, но и менталитетом нации в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Л. О формообразующей роли поэтического текста в вокальной музыке (Дипломная работа). – М.: МГОЛК, 1974.
2. Аристотель. Об искусстве поэзии. – М., 1957.
3. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. Сборник. – М., 1990. – С. 5-32.
4. Блэк М. Метафора // Теория метафоры. Сборник. – М., 1990. – С.153-173.
5. Вико Дж. Основания новой теории науки об общей природе нации. – М., 1940. XXVI.
6. Жаботинская С. А. Концептуальный анализ: типы фреймов // Вісник Черкаського держ. ун-ту. Серія «Філологічні науки». Вип.11. – Черкаси, 1999. – С.12-25.
7. Киченко О. Фольклор як художня система (проблеми теорії). –Дрогобич, 2002. – С.87 –109.
8. Кубрякова Е.С. Производные слова с когнитивной точки зрения // Словообразование и лексические системы в разных языках. Межвузовский сборник научных трудов. Башкирский гос. пед. ин. Вып.1. – Уфа, 1994. – С.39-47.
9. Кучерява О.А., Прокопенко Л.І. Збереження етнічного коду нації у словах-символах // Актуальні проблеми металінгвістики. Зб. статей за матеріалами ІІІ-ї міжнародної конференції: В 2-х ч. – Черкаси, 2003. – Ч.2. – С.111-116.
10. Лазутин С.Г. Поэтика русского фольклора. – М., 1989. – С.53-56.
11. Минский М. Остроумие и логика бессознательного // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1988. – С.281-309.
12. Москальская О. И. Семантика текста // Вопросы языкознания. – 1980. – N6. – С.38.
13. Науменко Т.І. До питання взаємозв'язку музичної та вербальної мов та його впливу на культуру людини // Тезисы Второй Международ-

ной конф. "Язык и культура". - Часть II.- Киев. КГУ им. Т.Шевченко, Украинский ин-т международных отношений, 1993. – С.37.
14. Огаркова Г.А. Концептуальная метафора води як засіб вираження концепту "кохання" в сучасній англійській мові // Мовні і концептуальні картини світу. Зб. наук. праць. – К., 2002. – С.392-397.
15. Опарина Е.О. Исследование метафоры в последней трети XX в. // Лингвистические исследования в конце XX в. Сборник обзоров. – М., 2000. – С.186-204.
16. Панасенко Н.І., Сазанович Л.В. Фреймовий аналіз текстів американських популярних пісень // Гуманітарний вісник. Серія: Іноземна філологія. – Черкаси, 2002. – Число шосте. – С.107.
17. Потебня А.А.. Теоретическая поэтика. – М., 1990.
18. Селиванова Е.А. Когнитивная ономасиология. – К., 2000.
19. Тураева З. Я. Лингвистика текста (Текст: структура и семантика). – М., 1986.
20. Українські народні пісні. – К., 1991.
21. Фрейд З. Психология бессознательного: Сб. произведений. – М., 1989.
22. Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX –XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. – М., 1987. – С.225-230.
23. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм "за" и "против". Сб. статей. – М., 1975. – С.193-230.
24. Lakoff, G. and M.Jonson Metaphors We Live By. – Chicago, 1980. – XIII, 242p.
25. Ricoeur P. The metaphorical process as cognition, imagination and feeling // On metaphor. – Chicago; L., 1979. – P.141-157.
26. Stone J. America's All-Time Favorite Songs. – New York/ London / Sydney: Amsco Publications, 1991. – 398 p.

АНОТАЦІЯ

Дана стаття присвячена питанням, що торкаються механізм утворення метафори з позицій когнітивної лінгвістики. Матеріалом дослідження послужили американські й українські традиційні пісні. Розглядаючи метафору як один з могутніх стилістичних засобів створення образу в пісенному тексті, автор вважає, що в її основі лежить асоціативний фрейм. У даному дослідженні стверджується теза, що розуміння метафоричного порівняння є культурно-обумовленим і специфічним для носіїв різних мов.

Доповідь була заслухана на Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми загальної, германської, романської та слов'янської стилістики" (19-20 травня 2003р., Горлівка).

SUMMARY

The investigation is done within the framework of cognitive linguistics that deals with metaphor as not only language but mental and cognitive phenomenon as well. The associative frame is considered to be the basis of metaphor. American and Ukrainian folk songs are used as the material for the research. Metaphor is viewed as the mightiest stylistic device on the base of which poetic images are created. The author states that the choice of the understanding of metaphorical comparison is culturally grounded and specific for different languages «bearers».

The report was made at the scientific-practical conference "The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics" (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

И.В. Шаповалова
(Луганск)

УДК 821.161.1 – 1.08

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ПРИЕМОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ МЕТАЦИКЛА МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА

Категория ***интертекстуальности*** в настоящее время получает все большее признание в научном мире, становясь объектом исследования многих отраслей науки, а чаще всего — междисциплинарного изучения, что, на наш взгляд, отражает (в широком понимании) «связующее», «пограничное» значение этого термина. Будучи заимствованной из теории текста, ***теория интертекстуальности*** рассматривается с различных позиций как общее свойство культуры под разными углами зрения, а также на стыке научных дисциплин (преимущественно — гуманитарных): филологии (лингвистики и литературоведения), философии, культурологии, семиотики, искусствоведения, психологии и др. В существовании категории ***интертекстуальности*** и ее проявлениях воплощается тенденция к интегративности (взаимопроникновению, взаимодополнению, взаимообогащению) современного научного знания.

Актуализация интереса к ***интертекстуальности*** во второй половине XX в. и особенно повышенное внимание в конце века не случайны. Даже сама по себе она становится (наряду с такими категориями, как, например, «языковая личность», «языковая картина мира» и т.п.) одним из знаковых явлений культуры эпохи рубежа столетий и тысячелетий. Все окружающее в это время осмысливается (как в искусстве,

так и в науке) через призму человеческой личности, с позиций *антропоцентризма*. Становится все более очевидным, что путь осознания пройденного человечеством тысячелетнего пути, своего места в настоящем, прогнозирование или предвидение будущего может быть основан только на *культурной памяти*, на включении в настоящее и прошедшего, и будущего. ***Интертекстуальность*** делает память времен зримой и ощутимой в тексте вообще, и в поэтическом тексте в частности. «Культурная память сохраняет энергию духовности, связь времен, становится имманентным [*] свойством мышления поэтов, каждый из которых оказывается сопричастным целостному литературному процессу» [8, с.32].

Интертекстуальность, осуществляя «память культуры» (Ю.М. Лотман), часто является ключом к глубинному пониманию текста, а, функционируя в центре поэтических полей, во многом характеризует индивидуально-авторскую манеру писателя и поэта. Каждый художник в своем творчестве создает собственную систему интертекстуальных знаков и межтекстовых связей, которая отражает (наряду с другими составляющими) только ему присущее мироощущение и миропонимание, становясь неотъемлемой приметой, составной частью его индивидуально-авторской манеры.

Поэзия Максимилиана Волошина, одного из наиболее интересных художников слова Серебряного века, вобрала в себя духовные ценности многовековой истории человечества: его лирико-философские произведения осложнены разнообразными интертекстуальными связями и ассоциациями, получившими своеобразное преломление в художественной системе поэта.

Данная особенность находит свое воплощение и в метацикле, условно названном нами «Киммерия», куда входят лирические циклы «Киммерийские сумерки», «Алтари в пустыне» и «Киммерийская весна». Три поэтических цикла, в которых «стержневой», синтезирующей темой является *Киммерия*. (Самим Волошиным циклы «Киммерийские сумерки» и «Алтари в пустыне» первоначально были включены в книгу «Годы странствий» (поэтический сборник 1910 г.), а «Киммерийская весна» — в «Selva oscura» [**] (1922 г.). Однако подобное объединение циклов в один метацикл кажется нам оправданным и целесообразным).

В метацикле «Киммерия» интертекстуальность активно проявляет себя как «явно» – *«декларативно»* (то есть чаще всего на вербальном уровне), так и «неявно», имплицитно – *«аллюзивно-ассоциативно»* (на подтекстовом уровне) [***].

К «декларативным» формам интертекстуальности мы отнесем, в первую очередь, *имена собственные* (далее – ИС) как наиболее частотные языковые элементы в пространстве текста лирического цикла

М. Волошина, затем *цитаты* (и в эксплицитной, и в имплицитной формах; точные и ассимилированные), а также *ритмико-метрические* и *композиционные формы* интертекстуальности.

«Аллюзивно-ассоциативная» («неявная») интертекстуальность реализуется чаще всего через *реминисценцию* и *аллюзию*, которые проявляют «континуальное сознание поэтов», являясь носителем их культурной памяти, эффективным способом экспликации интертекстуальных связей» [8, с.34].

Как уже было отмечено, именно ИС являются наиболее часто используемыми средствами реализации «декларативной» интертекстуальности в пространстве лирического цикла М. Волошина. Интерес и активное использование ИС отнюдь не случайны: эта лексико-грамматическая категория обладает «яркой национально-культурной семантикой, поскольку их групповое и индивидуальное значение прямо производно от истории и культуры народа – носителя языка» [2, с.59].

Как может показать даже беглое знакомство с творчеством Максимилиана Волошина, ИС – одно из самых частотных и ведущих в смысловом отношении средств его индивидуально-авторской системы, очень разнообразен и состав ономастической лексики в лирике поэта (антропонимы, топонимы, мифонимы, теонимы, зоонимы, урбанонимы и др.), а также астронимы, большинство из которых перешли в данный класс ономастического пространства из мифологии (процесс трансонимизации), личные имена современников (чаще всего используемые поэтом в посвящениях или составляющих основу лирического цикла «Облики») и т.д.

ИС-мифонимы в поэзии М. Волошина охватывают широкое пространство (и территориальное, и временное), вводя словесно-образную систему его индивидуального стиля путем этих «точечных цитат» (термин М.Ю. Беляковой) в контекст мировой литературы и, шире, – культуры. ИС данной группы представлены именами, традиционно входящими в фонд поэтической лексики и уже содержащими обширный коннотативный компонент, в том числе и ***национально-культурный***, они являются своеобразными «интернациональными» единицами различных языков с «заранее данным» (В.Н. Михайлов) содержанием, так как непременно включают в свое значение и информацию (иногда – весьма обширную) об объекте (вымышленном или реальном, но всегда соотносимым с мифологическим сюжетом). С этой точки зрения ИС-мифонимы оказываются идеальными носителями культурной памяти, оказываясь к тому же еще и весьма «предрасположенными» к расширению в художественном тексте присущего им культурного компонента и «подключению» богатого ассоциативного поля, что поддерживается как кон-

текстом отдельного лирического произведения, так и вхождением в лирический цикл. ИС становятся символами, «маркирующими» ту или иную эпоху, культуру, местность и т.п. Особенно обозначенная функция характерна для ИС-мифонимов, обладающих семантической емкостью «языковых символов, которые уходят корнями в древнюю мифологию и библейские тексты … и приобретают приращения смысла в новой культурной эпохе» [10, с.42].

У О.Э. Мандельштама данное явление получило название «эллинизма слова», «свертывающего и развертывающешл во времени свои «пучки смыслов» [10, с.42]: «Эллинизм – это система …, которую человек развертывает вокруг себя как веер явлений, освобожденных от временной зависимости, соподчиненных внутренней связи через человеческое «Я» [4, с.182]. Именно охарактеризованное свойство, по нашему мнению, наиболее отчетливо проявляется в творчестве М. Волошина, создавая условия для расширения «функций в области действия ИС, что, в свою очередь, дает возможность проецировать различные культурно-исторические среды и разные жизненные и литературно-текстовые ситуации друг на друга и на «вечные темы», тем самым выходя за рамки единого временного пространства» [10, с.43].

Киммерия (восточная часть Крыма) – «земля могил, молитв и медитаций» – была «открыта» Максимилианом Волошиным и как поэтом, и как художником. Сюда, к этому перекрестку времен и культур, творческий разум поэта стягивает мифы и предания всех времен и народов, сложная и пестрая история которых развертывалась на этих берегах.

Понимание реальной Киммерии как «перекрестка народов и рас», места «сплавления» различных культур и времен и объясняет ту систему ИС, которая формируется в лирическом метацикле «Киммерия».

Все ИС анализируемого метацикла условно можно объединить в две большие группы: *антропонимы* и *топонимы* [****]. Дифференцируя эти группы, чтобы выявить «культурологические» и «национальные» предпочтения автора в отборе тех или иных языковых средств, приходим к выводу, что в исследуемых циклах явное предпочтение отдается ИС, символизирующим греческую мифологию (среди антропонимов), среди топонимов – это греческие и киммерийские реальные топонимы.

В лирическом метацикле представлены также еще две группы ИС (однако, не столь многочисленные, как названные ранее). Это *астронимы* и *фиктонимы* (объекты, созданные творчеством художника). Необходимо, в то же время, отметить, что большинство астронимов уходят «корнями» в греческую (*Персей, Андромеда, Плеяды*) и римскую мифологию (*Венера, Юпитер*); все три отмеченных фиктонима представляют греческую культуру (*Афродита Микенская, Самофра-*

кийская Победа, Одиссея (литературное произведение; орфография авторская).

Итак, все ИС, входящие в словарь поэтического цикла М. Волошина «Киммерия» (учитывая их отличительные признаки), условно можно разделить на несколько пространственно-временных пластов: *1) античная мифология; 2) библейская мифология; 3) славянская мифология и фольклор; 4) русская культура* (и в современный поэту период, и обращенная к истории); *5) европейская и 6) восточная культуры*.

Многоголосие, осуществляемое посредством ИС, неизмеримо расширило поэтический мир трех рассматриваемых циклов. ИС в своей идентифицирующей функции «метят» богатство тематической составляющей, одновременно *преодолевая разрыв времен и культур,* что является отражением еще одной особенности миротворчества в поэзии Волошина – умение «стыковать», художественно соединять (без видимых «швов») сферы, относящиеся к ***разным*** временным и культурным пластам, в *едином – духовном – контексте*: в пределах лирического цикла и, шире, – всего творчества.

Тематически все три цикла связаны с образом **Киммерии**, что задано присутствием этого ИС в названиях «обрамляющих» циклов (в форме имени прилагательного в функции эпитета), а также употреблением еще дважды: в названии стихотворения «Одиссей в Киммерии» («Киммерийские сумерки») и в тексте стихотворения «Коктебель» («Киммерийская весна»). Образ Киммерии реализуется и через целую разветвленную систему ИС реальных топонимов, географических примет Восточного Крыма: *Коктебель*, *Карадаг*, *Сурож* (древнее название Судака), *Посурожье. Поморье* (побережье Азовского и Черного морей), *Эвксинский понт*, *Кишк-Атлама* (гористый мыс в Черном море близ Коктебеля), *Каллиера* (венецианская гавань в Восточном Крыму, средневековый город, обнаруженный при раскопках недалеко от Коктебеля).

Еще одна ведущая и значимая для М. Волошина тема, представленная через систему ИС, связана с Грецией. Наиболее активно, сконцентрированно, ИС представлены в «срединном» цикле, небольшом по объему – всего девять стихотворений, – «Алтари в пустыне». Лирический сюжет, заданный в этом микроцикле, можно перенести на весь метацикл в целом. Это путешествие, паломничество лирического героя по местам и временам, значимым для него, где стоят *алтари* его души и памяти: слово *алтари* использовано во множественном числе, то есть задана изначальная множественность этого понятия, а контрастно употребленное в единственном числе слово *пустыня* несет в себе черты и обобщенности, и единственности, приобретая значение символа – изначального и вечного одиночества жизненного пути каждого человека. Но и начало пути, и его конец связан у поэта с Киммерией…

ИС-топонимами обозначаются земные «точки» этого пути: *Коктебель – Mare internum* (Средиземное море) – *Поморье – Карадаг – Киммерия* («Киммерийские сумерки») – *Дэлос – Дельфы – Галилея – Иония – Гималайские ступени – Европа* («Алтари в пустыне») – *Эвксинский понт – Кишк-Атлама – Керчь – Карадаг – Коктебель – Кастилия – Троад – Апулия – пустыня – Каллиера* («Киммерийская весна»).

Этот путь вбирает в себя, как можно заметить, путешествие не только в пространстве, но и во времени, что достигается использованием как современных для автора топонимов, так и исторических, отдаленных во времени.

Тема странствований присутствует не только в пределах цикла, но и в отдельных лирических стихотворениях. Так, в «Mare internum» («Киммерийские сумерки») в двух первых строчках через топонимы *Тавриз* (город в Персии) и *Кадикс* (город в Испании) обозначены Азия и Европа:

Я – солнца древний путь от красных скал Тавриза
До темных врат, где стал Гераклов град – Кадикс.

В стихотворении «Созвездия» («Алтари в пустыне») развитие лирического сюжета, рассматриваемое в категориях функционирующих в нем ИС, входит в новый виток, захватывая, помимо земного, уже и небесное пространство: появляется целый ряд астронимов – *Плеяды, Орион, Гиады, Персей, Андромеда, Волопас*. И здесь же (и в первом стихотворении, и во втором) возникает один из вечных образов скитальца, стремящегося домой – *Одиссея*:

Люби мой долгий гул и зыбких взводней змеи,
И в хорах волн моих напевы Одиссеи («Mare internum»);

Гнездо Гиад… и гроздь огней – Плеяды…
Великий Воз и зоркий Волопас
Свой правя путь чрез темные Циклады –
Какой пловец в уме не числил вас?

И ваш узор пред взором Одиссея
В иных веках искрился и мерцал,
И ночь текла, златые зерна сея,
Над лоном вод в дрожании зеркал («Созвездия»).

Само имя *Одиссей* (от греч. Odyssao – гневаюсь) означает «человек божеского гнева», но несущий «в себе ряд важнейших идей», сделавших его имя символом «прецедентного» текста (Ю.С. Караулов): «возвращение на родину, самоотверженная любовь к родному очагу, страдание героя, испытавшего гнев богов» [6, с.243].

Именно эта сторона образа Одиссея представлена в «киммерийских» циклах Волошина как близкая автору, как сближающая человека XX ст. с героем древнегреческого эпоса. Лирический герой второго

стихотворения цикла «Киммерийские сумерки» («Я иду дорогой скорбной в мой безрадостный Коктебель…») так же, как и Одиссей, возвращается домой, но его путь лежит по земле, который предстает пред нами в стихотворениях «Она» («Алтари в пустыне») и «Пустыня» («Киммерийская весна»). Разные пути этих двух образов (и лирического героя, активно презентующего себя посредством личного местоимения «я», и героя гомеровского эпоса) пересекаются в пространстве лирического текста «Одиссей в Киммерии», где они «объединены» личным местоимением «мы»:

Уж много дней рекою Океаном
Навстречу дню, расправив паруса,
Мы бег стремим к неотвратимым странам.

В «топографию» земного и небесного пространства Волошин вводит также и мифические топонимы. Они соприсутствуют в тексте рядом с реальными географическими приметами, являясь местами, соединяющими земной мир и потусторонний, так как все три топонима связаны с царством мертвых:

Я – солнца древний путь от красных скал Тавриза
До темных врат, где стал Гераклов град – Кадикс.
Мной круг земли омыт, в меня впадает Стикс
И струйный столб огня на мне сверкает сизо
(«Mare internum», цикл «Киммерийские сумерки»);

У излучин бледной Леты
Где неверный бродит день,
Льются призрачные светы,
Веет трепетная тень
(«Призыв», цикл «Алтари в пустыне»);
Спустясь в базальтовые гроты,
Вглядись в провалы и пустоты,
Похожие на вход в Аид…
(«Карадаг», цикл «Киммерийская весна»).

Система ИС антропонимов-мифонимов дополняет пространство, уже обозначенное топонимами, еще и сигналами культурной, духовной памяти. И здесь на количественном уровне мы видит преобладающую представленность мифонимов, связанных, прежде всего, с греческой культурой. Путем использования ИС данного сектора ономастического пространства формируется и получает развитие тема, значимая не только для данного метацикла, но для творчества Максимилиана Волошина в целом. Это тема Праматери-земли, воплощенная для поэта в облике Киммерии, Означенная смысловая линия – тема *Праматери-земли* – формируется через семантическую связь, выраженную в ИС-мифонимах *Праматерь – Земля – Киммерия – Гея*, представляющих греческо-

славянское осмысление образа земли как прародительницы всего сущего. Здесь же присутствует отголосок и другого греческого мифа – о *Деметре* и *Персефоне* («Одиссей в Киммерии», «Вещий крик осеннего ветра в поле…» («Киммерийские сумерки»), «Призыв» («Алтари в пустыне»). Эта тема задается в первом же стихотворении цикла «Киммерийские сумерки» – «Полынь», где ИС *Праматерь* погружено в контекст «горечи» жизни и своей безгласности, обретающей голос только в словах поэта, слившегося с ней душой, ставшим ее устами:

В гранитах скал – надломленные крылья.
Под бременем холмов – изогнутый хребет.
Земли отверженной – застывшие усилья.
Уста Праматери, которым слова нет!

Дитя ночей призывных и пытливых,
Я сам – твои глаза, раскрытые в ночи
К сиянью древних звезд, таких же сиротливых,
Простерших в темноту зовущие лучи.

Я сам – уста твои, безгласные как камень!
Я тоже изнемог в оковах немоты.
Я свет потухших звезд, я слов застывший пламень,
Незрячий и немой, бескрылый как и ты.

О, мать-невольница! На грудь твоей пустыни
Склоняюсь я в полночной тишине…
И горький дым костра, и горький дух полыни,
И горечь волн – останутся во мне.

В поэтическом мировосприятии Волошина земля – и земля Эллады, и азиатских пределов, и, конечно же, Киммерии – соединяется с образом матери, предчувствующей, знающей судьбу детей своих, и поэтому наполненной болью и горечью. Это выражается в постоянном присутствии рядом с этим понятием целой череды «горьких» эпитетов: «земля *отверженная*», «мать-*невольница*» «земля *страстная*», «пределы *скорбные*», «*горестная* земля», «*обожженная* земля», «*горькое* величие Весенней вспаханной земли», «Слышу в голых прутьях, в траве вчерашней *Вопли* Деметры».

Следующая группа ИС-антропонимов – *ИС реальных людей* – не столь многочисленна (их всего десять), среди них шесть – имена современников М. Волошина, значимых для поэта людей, входящих в близкий ему круг. Среди них *Константин Федорович Богаевский*, художник, друг Волошина, также «певец Киммерии»; его рисунками была иллюстрирована первая книга поэта; ему посвящен цикл «Киммерийские сумерки». «Алтари в пустыне» посвящены *Александре Васильевне Гольш-*

тейн, переводчику и критику (псевдоним – А. Баулер). Отдельные стихотворения также имеют посвящения: «Одиссей в Киммерии» – *Лидии Дмитриевне Зиновьевой-Аннибал*, писательнице, жене Вяч. Иванова (датировано днем ее кончины); *Поликсене Сергеевне Соловьевой*, писавшей под псевдонимом Allegro («Над горестной землей – пустынной и огромной…»); *Сергею Константиновичу Маковскому*, поэту, художественному критику, редактору журнала «Аполлон» («Дэлос»); *Шервинскому Сергею Васильевичу*, поэту и переводчику («Каллиера»).

Обращает на себя внимание то, что все перечисленные ИС использованы в сходных композиционных частях лирической структуры – в *посвящениях*. В собственно текстах данного метацикла практически не встречаются имена даже исторических лиц: употреблены только ИС древнегреческого мыслителя и математика *Пифагора* («Сердце мира, солнце Алкиана …», другое название – «Гимн пифагорейцев»); ИС египетской царицы *Тауах*, жены Аменхотепа III («Она»); *И.-В. Гете*, слова которого вынесены в эпиграф стихотворения «Созвездия».

В подобной организации лирических произведений можно усмотреть тенденцию художественного совмещения категорий памяти, запечатленной в отчетливо коннотирующих ономастических единицах, каковыми являются ИС.

В количественном отношении в лирическом метацикле «Киммерия» преобладают ИС-мифонимы, связанные с культурой Древней Греции, несколько реже употребляются ИС, связанные с культурой Древней Руси (фактически это одно стихотворение «Гроза» из цикла «Киммерийские сумерки») и христианской традицией. Восточная же тематика (здесь мы присоединяемся к мнению И.С. Смирнова) «почти не оставила следа во внешней, словесной фактуре стиха, растворяясь в его духовной сердцевине» [9, с.173], редко реализуя себя явно (например, в исследуемых циклах это только ИС *Сехмет, Коран*), а воплощаясь, скорее, в пейзаже пустыни, в философском, размеренном, неторопливом, глубоком осмыслении жизненного пути.

Итак, мифонимы у М. Волошина становятся центром и отдельных стихотворений, и целых циклов: они «обрастают» сложными, разветвленными ассоциациями; поэтическое видение автора *преображает* имена, имеющие длительную традицию в истории культуры и литературы, однако это не ведет к «перерождению», коренному переосмыслению ИС. Скорее это является «отправным моментом, исходной точкой для оригинальных и сложных поэтических аллюзий, сложных образных ходов, прихотливого сопряжения далеких понятий, создания причудливого стилистического рисунка, воплощающего драматическую смятенность души, потрясенной коллизиями современности» [1, с.46].

В пространстве лирического текста при посредстве всего многообразия ИС происходит не только «сопряжение далеких понятий», но

и далеких (и во временном, и в пространственном отношении) культур, их многоголосие и создает почти осязаемую память духовных исканий человечества

Несмотря на то, что чаще всего понятие ***интертекстуальности*** соотносится прежде всего с теорией цитации, прямое, открытое, «декларативное» цитирование не свойственно индивидуально-авторской манере Максимилиана Волошина.

В рассматриваемом метацикле Волошиным прямое цитирование отмечено нами лишь дважды. Так, например, буквальная цитата из Гете включена в позицию эпиграфа стихотворения «Созвездия» («Алтари в пустыне»), то есть после названия произведения перед текстом: «Так силы небесные нисходят и всходят, простирая друг к другу золотые бадьи». В данном случае эпиграф задает тему, которую «подхватывает» следующий за ним текст:

Звенят весы и клонят коромысла.
Нисходит вниз, возносится бадья…
Часы идут, сменяя в небе числа,
Пути миров чертя вкруг остия.

Второй случай использования приема цитирования отмечен нами в стихотворении «Гроза» («Киммерийские сумерки»). Здесь, однако, цитата из «Слова о полку Игореве» является неточной и неполной. В «Слове …»: «Збися Дивъ, кличет врьху древа, велитъ послушати – земли незнаемъ, Вълзь, и Поморию, и Посулию, и Сурожу, и Корсуню, и тебъ, тьмутороканьскый блъванъ». У Волошина: *«Див кличет по древию, велит послушати Волзе, Поморью, Посулью, Сурожу»*. Обращает на себя внимание и отсутствие в эпиграфе указания на источник цитаты, что можно объяснить как уверенностью автора в знании читателем источника, являющегося «прецедентным» текстом для русской культуры, так и показателем анонимности авторства «Слова …». Эпиграф «уточняет» название лирического произведения – «Гроза», переводя (через метафору) явление природы в мир человека. Практически это единственное стихотворение, где абсолютно явственно заявлена *русская* тема, поддержанная, прежде всего, на лексическом уровне использованием старославянизмов и архаической лексики: *«тутнуть»* (гудеть, стонать), *«кличет»*, *«земля незнаема»*, *«вста»*, *«ветр»*, *«убуди»*, *«яруг»* (овраг). В самом тексте автор «дополняет» неполную цитату эпиграфа, включая не использованные им выражения и ИС из «Слова…»: *«земля незнаема»*, *«Корсунь»*, дополняя в перечень топонимов *Ардавду (Ардабду)* (название Феодосии в V в.), *Посурожье*; созданное по модели «Поморье» «Посулье». Представлены в данном лирическом тексте и ИС из славянской мифологии – *Стрибог, Див, Обида Вещая* (два последних встречаются только в «Слове…»).

Таким образом, проанализировав основные способы и приемы «декларативной» интертекстуальности, к которым поэт обращается в лирическом метацикле «Киммерия» через посредство ИС, можно утверждать, что данные языковые единицы являются наиболее частотным способом презентации различных культурных срезов, «вкраплений» в лирических произведениях Максимилиана Волошина («культурологические предпочтения» поэта нами уже были отмечены выше). Соединение их в пределах как отдельного лирического текста, так и лирического цикла отчетливо характеризует такую особенность творчества М. Волошина как ***полифоничность***, однако полифоничность особого рода, когда разные культуры, переплетаясь, дополняют друг друга, выявляя этим свое глубокое внутреннее – *духовное* – единство, в известной степени скрываемое внешним национальным своеобразием. Представленная через систему разнонациональных и временных ИС, каждая культура, несмотря на различие в частоте употреблений, «равноправно ведет свою партию», образуя собой своеобразный *зримый* ***остов***, между которым «натягивается» «полотно текста», а они превращаются в те «ключи», которыми «открываются» глубины текста [7, с.114].

Интертекстуальность, пронизывающая произведения Максимилиана Волошина, помимо своих явных, «декларативных» форм, имеет и скрытые, «неявные» формы – в виде *реминисценций и аллюзий*, чаще всего «скрывающихся» за «косвенными, преобразованными цитатами», «перефразировкой текста-источника» [8, с.33]. Интертекстуальные связи обнаруживаются в перифрастических эвфемизмах, намеках и отсылках, возникающих в описании определенных реалий, в приметах и деталях того или иного сюжета и т.п., «узнавание», «открытие» которых чаще всего базируется на определенном уровне знаний, а также на знании общекультурного и «личного» контекста жизни автора.

Так, к примеру, в лирических текстах Волошина интерес к античной культуре, заявленный в активном использовании ИС-мифонимов, поддерживается и целым рядом перифрастических сочетаний и примет, воссоздающих в образно-поэтической форме древнегреческие мифы и способные вызвать у читателя необходимые ассоциации.

Например, перифрастический эвфемизм *божественный гонец* («Здесь был священный лес…», «Киммерийские сумерки») служит имплицитной формой называния бога Гермеса посредством указания на одну из его основных функций – «вестника богов» [5, с.151]. В стихотворении «Призыв» («Алтари в пустыне») возникает мотив *мифа о Персефоне*, дочери Деметры, богини плодородия, похищенной Аидом: топоним-мифоним *Лета* поддерживается образами знойного луга (*«осмугленный знойный луг»*) и гранатовых зерен (*«Ты гранатовые зерна Тихой вечности вкусив»*).

В качестве дополнительных характеристик лирического субъекта, которые еще более расширяют и углубляют образно-смысловые наполнение образа бога Аполлона, служит и упоминание об атрибутах, традиционно связанных с ним (*лира золотая, золотые стрелы*); животных (*дельфийский волк, стаи белых лебедей*); растениях, получивших свои названия от имен прекрасной девушки Дафны (*лавр*) и юноши Гиакинфа (*гиацинт*), бывших любимцами Феба и ставших его символами (*священный лавр, влажный стебель гиацинта*) («Призывы», «Дэлос», «Дельфы»).

Возникающий в снах образ «глухой и древней» земли конкретизируется автором посредством употребления в этой же строфе античного стихотворного размера, ассоциативно тесно связанного с образом Древней Греции, с античной поэзией, Гомером:

Я вижу грустные, торжественные сны –
Заливы гулкие земли глухой и древней,
Где в поздних сумерках грустнее и напевней
Звучат пустынные гекзаметры волны.
(«Над зыбкой рябью вод встает из глубины…,
цикл «Киммерийские сумерки»).

Преобразованных, «растворенных» в тексте цитат в анализируемом цикле практически нет. В качестве образца такой цитаты можно рассматривать, в частности, «почти точный перифраз неоплатоников (Порфирий…)»:

Я солью в сосуде медном
Жизни желчь и смерти мед,
И тебя по рекам бледным
К солнцу горечь повлечет.
(«Призыв», цикл «Алтари в пустыне»).

Основываясь на наших наблюдениях, можно утверждать, что М. Волошин тяготеет к образам, связанным с «прецедентными» текстами; например, образ из библейской «Песни песней»: *«Я нарцисс саронский, лилия долин!»*; у Волошина: *«Стань лилией долины»* («Равнина вод колышется широко…», «Киммерийские сумерки»); образ Неопалимой купины («Пустыня», «Киммерийская весна») или образы Дива и Девы-Обиды из «Слова о полку Игореве» («Гроза», «Киммерийские сумерки»).

Произведения искусства – вещественное олицетворение культурной памяти – в лирических произведениях также чаще всего превращаются в своего рода интертекстуальные знаки. Но если античная статуя древнегреческой богини победы Ники, найденная на о. Самофракия в Эгейском море, введена в текст ИС – *Самофракийская Победа* («Карадаг», «Киммерийская весна»), то в стихотворении «Сочилась желчь шафранного тумана…» знаменитый рельеф из дворца Ашшурбанипа-

ла в Ниневии (VII в. до н.э.), на котором изображена львица, пронзенная стрелами, пытающаяся подняться в последнем усилии, возникает при воспроизведении некоторых деталей:

И, застонав, как раненая львица,
Вдоль по камням влача кровавый след,
Ты на руках ползла от места боя,
С древком в боку, от боли долго воя…

Однако в данном случае к развертыванию смысла, заключенного в лирической структуре, подключается еще один факт, находящийся за пределами вербального выражения – это стихотворение связано с *Елизаветой Ивановной Дмитриевой*, таинственной и талантливой *Черубиной де Габриак*, и, одновременно, «скромной, хромой» школьной учительницей, которой решил помочь опубликовать свои стихи М. Волошин и создал красивый миф…

Необходимо заметить, что знание реалий, входящих в «личную сферу» поэта (Н.А. Кузьмина), может помочь читателю в «разгадке» текста, приблизить его к ощущению и «глубинному пониманию текста» (Ю.А. Гурская). То есть это та скрытая, «неявная», глубинная сторона ***интертекстуальности***, которая находится вокруг создаваемого произведения, вбирая ощущения и переживания автора, и остающаяся в энергии текста, живущая в нем в виде отзвука, намека, аллюзии: «Написать перечувствованное, пережитое – невозможно. Можно создать только то, что живет в виде намека. Тогда это будет действительность…» [3, с.147].

Отметим еще одну форму ***интертекстуальности***, достаточно активно проявляющей себя в лирическом метацикле «Киммерия» – это проявления интертекстуальности на метрико-ритмическом уровне, в графической и пространственной организации текста.

Интерес Максимилиана Волошина к культуре античности проявился и в использовании им различных «древних ритмов». Так, в рассматриваемом метацикле стихотворение «Я иду дорогой скорбной в мой безрадостный Коктебель…» написано редким для русской поэзии античным размером *галлиямбом*. Встречаются разновидности античной строфики – *архилохова строфа*, *алкеева* и *сапфическая строфы*. Эти опыты по применению античных размеров размеров и строф в русском стихосложении отражает присущее М. Волошину как художнику стремление к гармоничному сочетанию в произведении формы и содержания, что было характерной чертой и античного искусства.

Еще одной из наиболее частотных форм в творчестве Волошина была форма *сонета,* дрожащая «от напряжения внутренних творческих сил» поэта. «Сонет – счастливо найденное сочетание органической цельности и необычайно развитой способности к внут-

реннему членению на равно- и неравновеликие элементы, темы» [11, с.6]. Сонет требует полного подчинения содержания форме: два четверостишия и строфа из шести стихов (двух терцетов) с заранее запрограммированными рифмами и особой смысловой нагрузкой каждой части: тезис, антитезис и их синтез. В метацикле «Киммерия» из сорока восьми входящих в него произведений тринадцать – сонетной формы (в основном они сгруппированы в цикле «Киммерийские сумерки» (одиннадцать), в цикле «Киммерийская весна» их два).

Особенностью волошинских сонетов является слияние в них лирического и философского начал, человеческого и мирового «я»: через бессознательное, через то, что запечатлено где-то в глубинах человеческой души, через память и традиции предков и истинные духовные переживания современника возможно отождествление *души земли* и *души человека* (это ярко представлено, например, в таких сонетах, как «Здесь был священный лес. Божественный гонец…», «Полдень», «Сочилась желчь шафранного тумана…» («Киммерийские сумерки»), «Города в пустыне» («Киммерийская весна»).

Подводя итог, отметим, что вся система интертекстуальных средств и приемов, используемых в лирических произведениях Максимилиана Волошина, является универсальным компонентом индивидуально-авторской системы поэта. В его произведениях всегда присутствует «духовный автопортрет» автора, его мироощущение и мировосприятие. Его преображенная духовная сущность явлена нам в гармоничных поэтических образах картины прекрасного мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Имманентный – присущий природе самого предмета, внутренний.

** Selva oscura (ит.) – «темный лес», выражение из «Божественной комедии» Данте.

*** Разграничивая ***интертекстуальность*** на *«декларативную»* и *«аллюзивно-ассоциативную»*, мы пользуемся вновь созданными терминами, которые, вне всякого сомнения, достаточно условны и вводятся нами в качестве «рабочих», так как они, на наш взгляд, отражают разницу в формах соприсутствия в тексте и в восприятии читателем различных способов и приемов *интертекстуальности*.

**** Условное деление ИС, включенных в структуру художественного текста, на *антропонимы* и *топонимы* обусловлено отсутствием четкой границы в категории одушевленности/неодушевленности (у антропонимов), а также четкого деления на реальные и нереальные, современные и отдаленные во времени топонимы. Все они получают

возможность сосуществования в едином времени и пространстве лирического текста, расширяя, таким образом, смысловое и ассоциативное поле каждого ИС.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бублейник Л.В. Культурологический компонент значения в языке поэзии (антропонимы у М. Цветаевой) // Язык и культура: Язык и художественное творчество. Вып. 1: В 4т. – К., 2000. – Т.4 (А-К) – С. 45-51.
2. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Язык и культура. – М., 1990.
3. Волошин М.А. Путник по вселенным. – М., 1990.
4. Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2 т. – М., 1990. – Т.2.
5. Мифология: Большой энциклопедический словарь. – М., 1998.
6. Мифы народов мира: Энциклопедия. – М., 1991. – Т.2.
7. Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. – М., 2001.
8. Синельникова Л.Н. Реминисценции из стихотворений Пушкина как длящаяся мысль // А.С. Пушкин. Творчество и традиции: Филологический сб. – Луганск, 1999. – С.32-40.
9. Смирнов И.С. «Все видеть, все понять…» // Восток – Запад. – М., 1985. – С.170-188.
10. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М., 2000.
11. Федотов О.И. Сонет серебряного века // Сонет серебряного века. – М., 1995. – С. 5-34.

АНОТАЦІЯ

У статті розглядається система інтертекстуальних засобів і прийомів та їх взаємодія у «Кимерійських циклах» М. Волошина.

Доповідь була заслухана на Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми загальної, германської, романської та слов'янської стилістики" (19-20 травня 2003р., Горлівка).

SUMMARY

The article deals with the lurical cycle as intertectual systems and intertectual ways and methodsrepresentative «Kimeriya's Cycle» of M. Voloshin.

The report was made at the scientific-practical conference "The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics" (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

И.А. Ярошенко
(Харьков)

УДК 81'367.3:821.161.1К-3.09

СТИЛИСТИКО-РЕЧЕВАЯ СТРУКТУРА ОБРАЗА ШУРОЧКИ В ПОВЕСТИ А.И. КУПРИНА «ПОЕДИНОК»

При всестороннем анализе произведения важной задачей является характеристика одной из двух семантических сфер произведения – изображенного мира – и установление ее стилистической специфики и приемов актуализации. И здесь на первый план выходит проблема стилистико-речевого построения образа персонажей, психологически тонкого и реалистичного изображения характеров. Мы, вслед за А.Т. Гулаком, рассматриваем образ персонажа как «антропомиметическую систему качественных и относительных признаков, названных прямо и указанных опосредованно, имплицированных или подсказанных другими признаками, действиями, отношениями с другими изображенными явлениями» [2, с.65]. Отдельные аспекты изображения образов персонажей в купринской прозе были предметом внимания в работах таких ученых как Л.И. Левина, А.А. Ачатова, Л.Н. Михеева, В.Н. Айдарова. Но нет до сих пор специальной научной работы, рассматривающей специфику стилистико-речевой организации образа персонажа, стилистических принципов и приемов изображения характеров в знаковом для творчества А.И. Куприна произведении – «Поединок». Данная статья посвящена анализу стилистических приемов построения главного женского образа в повести – образа Шурочки Николаевой, что в дальнейшем послужит материалом для серьезного всестороннего научного исследования стилистической структуры образа персонажа в повести А.И. Куприна «Поединок».

Образ Шурочки – один из самых значительных в повести. Еще Луначарский отмечал, что Куприну удалось вывести «любопытный, совершенно живой и, бесспорно, интересный женский тип» [5, с.169-170].

Из 23 глав повести Шурочка появляется только в пяти, причем в одной – эпизодически. Важным элементом композиции художественного произведения является появление героя в тексте. Впервые мы встречаемся с Шурочкой в четвертой главе, в ее собственном доме. Первое представление Шурочки организовано с помощью точки зрения Ромашова, наблюдающего за Шурочкой через окно. Именно с его позиции «диван из зеленого рипса», на котором сидела «глубоко и немного сгорбившись» Александра Петровна можно назвать «*знакомым*», а ее саму описать точно нарисованной «*на какой-то живой, милой, знакомой картине*» (курсив наш. – И.Я. В дальнейшем везде, где не оговорено, курсив принадлежит автору статьи). Описание героини дается

крупным планом, пантонимически. Используется пушкинский принцип быстрого повествования, основанный на смене коротких, минимально распространенных предикативных единиц. Ведущая роль принадлежит здесь глаголам прошедшего времени совершенного вида с аористическим значением (выпрямилась, подняла, передохнула, сошла, нахмурился, зашевелились, покачала). Именно эти глаголы с конкретизирующими их средствами (наречиями со значением неожиданности, внезапности, повторяемости действий, а также качественными наречиями, указательной частицей вот и дистантным повтором слова улыбка) не только фиксируют позы, жесты, мимику героини, но и помогают ощутить ее какое-то душевное беспокойство, ее внутреннюю напряженность. Ср., «*Вот* она *внезапно выпрямилась*, *подняла* голову кверху и *глубоко передохнула*», «*Улыбка внезапно сошла* с лица Александры Петровны, лоб *нахмурился*. *Опять быстро* с настойчивым выражением *зашевелились* губы, и *вдруг опять улыбка* – шаловливая и насмешливая. *Вот покачала* головой *медленно и отрицательно*» [3, с.242]. Вместе с тем система названных языковых средств косвенно отражает и внутреннее состояние наблюдающего за Шурочкой Ромашова.

В отличие от других персонажей, появление которых в повести сопровождается портретной характеристикой, данной повествователем, портрет Шурочки воспроизводится во внутреннем монологе Ромашова, обращенном к героине. Здесь рисуется тонкий, привлекательный портрет, с обилием деталей. Широко используются эпитеты-определения – все положительные, ясные, эмоциональные, не только воспроизводящие характеристические приметы внешнего облика героини, но и создающие поэтический колорит.

Ср.: «Как она смело спросила: хороша ли я? О! Ты прекрасна! Милая! Вот я сижу и гляжу на тебя – какое счастье! Слушай же: я расскажу тебе, как ты красива. Слушай. У тебя бледное и смуглое лицо. Страстное лицо. И на нем красные, горящие губы – как они должны целовать! – и глаза, окруженные желтоватой тенью… Когда ты смотришь прямо, то белки твоих глаз чуть-чуть голубые, а в больших зрачках мутная, глубокая синева. Ты не брюнетка, но в тебе есть что-то цыганское. Но зато твои волосы так чисты и тонки и сходятся сзади в узел с таким аккуратным, наивным и деловитым выражением, что хочется тихонько потрогать их пальцами. Ты маленькая, ты легкая, я бы поднял тебя на руки, как ребенка. Но ты гибкая и сильная, у тебя грудь, как у девушки, ты вся – порывистая, подвижная. На левом ухе, внизу, у тебя маленькая родинка, точно след от сережки, – это прелестно!..» [3, с.247].

Эмоционально-взволнованная, напряженная тональность внутреннего монолога Ромашова создается средствами синтаксической экспрессии: прерывистостью речи, приемом парцелляции (У тебя бледное и смуглое лицо. Страстное лицо), восклицаниями (О! Ты прекрасна!

Милая! это прелестно! какое счастье!), императивами (Слушай же; Слушай), многочисленными повторами и параллелизмами (Ты прекрасна! Ты маленькая, ты легкая; ты гибкая и сильная; Ты вся – порывистая, подвижная; слушай … слушай).

В повести Шурочка описывается исключительно с позиции извне: она предстает перед читателями в своих поступках, словах, а также во мнении о ней других героев. Чаще всего она изображается через субъектную сферу Ромашова, с позиции стороннего наблюдателя или внимательного, весьма проницательного повествователя. Куприн, описывая выражения лица, глаз, мимику, интонации речи героини, т.е. внешние признаки, нередко предоставляет читателям право самим догадываться о ее чувствах, мотивах поступков, эмоциональном состоянии. Автор отказывается от развернутого анализа внутреннего мира Шурочки; он бегло, в обобщенно-свернутой форме, без погружения в сферу сознания героини, но психологически тонко и точно характеризует ее состояние. Этот принцип описания явно контрастирует с описанием другого главного героя – Ромашова, чьи мысли, чувства и состояния изображаются как прямо, открыто, так и посредством приема косвенной символизации.

В повести происходит драматическое – через диалог, сопровождаемый ремарками, – раскрытие образа героини. Так, посредством эмоционально напряженного, вылившегося в крик души внешнего монолога Шурочки, раскрывается ее истинное отношение к своему дому, к мужу, к жизни. Вводится монолог ремаркой повествователя, подчеркивающего его необычайную важность: «И вдруг, вся оживившись, отнимая из рук подпоручика нитку, как бы для того, чтобы его ничто не развлекало, она *страстно заговорила о том, что составляло весь интерес, всю главную суть ее теперешней жизни*» [3, с.245]. Шурочка, одинокая рядом с нелюбимым нечутким мужем, среди недалеких полковых дам, стремится найти понимание и поддержку у Ромашова, поэтому она все время призывает героя «*Поймите меня*!». Экспрессивность речи Шурочки создается: многочисленными повторами (не могу, не могу; здесь оставаться … остаться здесь; гадость, гадость); повторами, которые усиливаются включением определений к повторяющемуся элементу (мне нужно *общество*, большое, настоящее *общество;* поглядите на меня, поглядите внимательно), эмоциональными восклицаниями (каких-то грошей!.. бррр… Я *не могу, не могу* здесь оставаться, Ромочка! *Поймите меня*! Да посмотрите же, ради бога, на это мещанское благополучие! все это *гадость, гадость*! Неужели я уж так неинтересна как человек и некрасива как женщина, чтобы мне всю жизнь киснуть в этой трущобе, в этом гадком местечке, которого нет ни на одной географической карте!), оценочными эпитетами (дикие вечеринки, пошлые «балки», омерзительный мохнатенький ков-

рик, в этом гадком местечке), существительными с уменьшительными суффиксами (омерзительный мохнатенький коврик, в этом гадком местечке, гипюрчики), насыщением однородными членами с нагнетанием близкозначных негативно окрашенных понятий (это значит *опуститься, стать* полковой дамой, *ходить* на ваши дикие вечеринки, *сплетничать*, *интриговать* и *злиться* по поводу разных суточных и прогонных…каких-то грошей!.. бррр… *устраивать* поочередно с приятельницами эти пошлые «балки», *играть* в винт…), поясняющими предложениями с параллельной структурой и акцентированным повторяющимся определительным местоимением сама (Эти филе и гипюрчики – я их *сама* связала, это платье, которое я *сама* переделывала). Заканчивается этот взволнованный монолог ремаркой психологически проницательного повествователя, характеризующего сложное эмоциональное состояние Шурочки целой серией семантически противоречивых эпитетов: «И она, поспешно закрыв лицо платком, вдруг расплакалась *злыми, самолюбивыми, гордыми слезами*» [3, с.246].

Описание внутреннего состояния Шурочки осуществляется посредством приема косвенной символизации (по В.В. Виноградову) – через изображение выражения лица, глаз, мимики, интонаций ее речи, элементарных движений, за которыми скрываются глубокие чувства и переживания героини. Ср.: «Шурочка отняла ее [руку], но не сразу, потихоньку, точно жалея и боясь его обидеть», «Все лицо Шурочки было мокро от тихих, неслышных слез», «Она медлила уходить и стояла, прислонившись к двери», «На секунду среди белого пятна подушки Ромашов со сказочной отчетливостью увидел близко-близко около себя *глаза Шурочки, сиявшие безумным счастьем*, и жадно прижался к ее губам …».

Шурочка характеризуется другими персонажами повести: Назанским и Петерсон. Их характеристики отличаются различными экспрессивно-эмоциональными оттенками: ср. язвительный, уничижительный тон Петерсон («Я знаю все *интриги этой женщины*, *этой лилипутки*», «Да, да, у нее отец *проворовался*, *ей нечего подымать нос*!») и страстный, восторженный, но в то же время реалистичный отзыв Назанского. В его уста автор вкладывает абсолютно точную оценку характера Шурочки: «Пожалуй, она никогда и никого не любила, кроме себя. В ней пропасть властолюбия, какая-то злая и гордая сила. И в тоже время она – такая добрая, женственная, бесконечно милая. Точно в ней два человека: один – с сухим, эгоистичным умом, другой – с нежным и страстным сердцем» [3, с.264]. Куприн нарисовал, наверное, единственный в русской литературе образ женщины, с одной стороны, целеустремленной, умной, обаятельной, с невероятной силой воли, а с другой стороны, эгоистичной, обрекающей на верную смерть во имя своих корыстных целей любящего ее героя.

В четвертой главе автор художественно-конкретизированным изображением демонстрирует противоречивость натуры Шурочки. На первый взгляд, она представляется человеком умным, красивым, обаятельным, счастливым, веселым. Это впечатление складывается благодаря описанию через субъективную сферу Ромашова: «… и его опять неудержимо тянуло в этот *чистый, светлый дом*, в *уютные комнаты*, к *этим спокойным и веселым людям* и, главное, *к сладостному обаянию женской красоты, ласки и кокетства*» [3, с.237]. Она все время занята домом, домашними хлопотами («Она никогда не сидела без дела, и все скатерти, салфеточки, абажуры и занавески в доме были связаны ее руками» [3, с.244]) и заботами о муже. Внешне подчеркиваемая внутренняя связь Шурочки и Николаева акцентируется употреблением личного местоимения первого лица множественного числа *мы*: «Два раза с позором возвращал*ись* в полк», «*Мы* ведь все вместе», «Ежедневно *мы* проход*им* кусок из математики…». Шурочка – многогранный образ, которому присуще большое разнообразие эмоционального проявления: смех, слезы, торжество, кокетство, лукавство и страсть. В авторских ремарках четко и детально фиксируется разнообразная тональность речи Шурочки, ее детализация и индивидуализация, ее резкая смена (*задорно воскликнула*, *бойко и лукаво засмеялась*, *торжествующе перебила*, *страстно заговорила*, *резко возразила*, *капризно оборвала*, *строго спросила, торопливо и радостно перебила, наставительно заметила*).

По мере развертывания художественного текста Шурочка раскрывается перед нами и с другой стороны: жесткой, расчетливой, гордой, самолюбивой. Характерен отбор эмоционально окрашенных эпитетов, связанных с экспрессией «злой и гордой силы» в героине (*злобный страстный огонек; злые, самолюбивые, гордые слезы*). Контрастные характеристики могут сходиться непосредственно в одном предложении, подчеркивая противоречивость образа персонажа («Собрав свое *милое лицо* в *брезгливую гримасу*»). Здесь контраст оттенен не только экспрессивно противопоставленными эпитетами (*милое-брезгливую*), но и семантико-стилистической неоднородностью существительных (*лицо-гримаса*).

Следующими важными для раскрытия образа Шурочки являются 13 и 14 главы, в которых изображена поездка на пикник по случаю именин героини. Здесь субъектная сфера Ромашова взаимодействует со сферой повествователя. Динамика соотношений этих двух сфер способствует созданию семантически многогранного образа героини. Ср., например, следующие характеристики Шурочки: «В этом взгляде было опять *что-то совершенно незнакомое Ромашову – какая-то ласкающая нежность*, и пристальность, и беспокойство, а еще дальше, в *загадочной глубине синих зрачков*, таилось *что-то*

странное, недоступное пониманию, говорящее на самом скрытом, темном языке души…» [3, с.340]. Психологически окрашенные эпитеты (ласкающая нежность, загадочная глубина), неопределенные местоимения (какая-то, что-то), слова *странное, незнакомое*, свидетельствующие об ограниченности знаний, указывают на субъектную сферу Ромашова, а причастный оборот *говорящее на самом скрытом, темном языке души,* акцентирование того, что это было совершенно незнакомое именно *Ромашову,* раскрывает присутствие если не всеведущего, то весьма проницательного повествователя. В других случаях повествователь, характеризуя Шурочку, учитывает внутреннее состояние Ромашова. Ср.: «Да сказкой и были теплота и тьма этой весенней ночи, и внимательные, притихшие деревья кругом, и *странная, милая* женщина в белом платье, сидевшая рядом, так близко от него» [3, с.351-352]. Если сгруппировать описания, характеризующие Шурочку через субъектную сферу Ромашова, то вырисовывается натура страстная, загадочная, непостижимо-возвышенная («нежные и неясные очертания», «легкая и стройная», «точно светлый лесной дух», «непонятная, прекрасная белая женщина», «странная, милая женщина»). Вместе с тем, после объяснения с Шурочкой впервые Ромашов замечает и другую Шурочку, от которой «*пахнуло холодком в душу Ромашова*». И это ощущение в дальнейшем еще раз появится у Ромашова в предпоследней главе: «Но Ромашов почувствовал, как между ними незримо проползало что-то тайное, гадкое, склизкое, *от чего пахнуло холодом на его душу*» [3, с.437].

В последний раз Шурочка появляется в предпоследней XXII главе, в которой она совершает важный решающий выбор между любовью, с одной стороны, и холодным, даже циничным расчетом, с другой. Своим решением она губит не только Ромашова, но и часть своей души, ту часть, в которой оставалось еще место для страсти, любви и самопожертвования.

Для главы характерно сценическое изображение с явным превалированием диалога, сопровождаемого ремарками повествователя, фиксирующего тон, мимику, жесты героев. Можно даже говорить о доминировании не диалога, а монологов Шурочки, служащих средством самораскрытия героини. Ромашов только поддерживает разговор, его реплики состоят из нескольких простых предложений и носят либо уточняющий, либо эмоциональный характер. Ср.: «Что же я могу сделать?», «Да. Так что же?», «Да, да … говори … Если я только могу, я сделаю все, что ты хочешь», «Я не боюсь!», «Нет, говори все. Я тебя люблю».

Поведение Шурочки во время последнего разговора с Ромашовым – это игра, цель которой убедить его исполнить роль своего рода «подсадной утки», чтобы обеспечить дальнейшее продвижение по службе Николаева и вместе с ним – движение к свету, светскому обществу самой

Шурочки. Но Шурочка, как талантливая актриса, играет вдохновенно, страстно. Это подчеркивается особым подбором лексических средств в авторских ремарках, сопутствующих монологам Шурочки. Автор точно передает меняющиеся экспрессивные оттенки тона речи героини. Шурочка может быть растерянной и нерешительной, тогда она говорит тихо, «быстрым шепотом»; разумной и расчетливой, и она говорит «громче, решительным и суровым шепотом»; любящей и нежной, тогда ее шепот становится «горячим, поспешным и умоляющим».

Настоящая Шурочка – расчетливая, эгоистичная и самолюбивая. Когда она не играет роль любящей и нежной женщины, ее речь становится сухой и деловой. Это эксплицируется и официальным обращением Шурочки к Ромашову – Георгий Алексеевич или Георгий – в противовес обычному нежно-фамильярному Ромочка, и использованием коротких, простых отрывистых предложений, и отсутствием определений-эпитетов. При этом основная экспрессивная нагрузка ложится на семантику глаголов (убила часть своей души; тянула мужа изо всех сил, подхлестывала его, взвинчивала его гордость; оторвать от этой мысли своего сердца; ободряла его в минуту уныния).

Лицо Шурочки, в миг последнего расставания с Ромашовым светящееся «странным белым светом, точно лицо мраморной статуи», символически отражает внутреннюю сущность героини: ее холодность, усталое безразличие к судьбе любовника, которого она сознательно-расчетливо, используя силу своего женского обаяния, обрекает на верную и бессмысленную гибель.

Таким образом, в повести «Поединок» А.И. Куприным воспроизводится динамичный, психологически тонкий портрет главной героини Шурочки. Образ Шурочки дифференцируется исключительно с позиции извне, через субъектную сферу Ромашова, с позиции стороннего наблюдателя или внимательного, весьма проницательного повествователя. Приемом косвенной символизации (фиксации мимики, выражения глаз, интонации речи, движений) раскрывается внутреннее состояние героини. Особая роль в выражении психики Шурочки принадлежит ее драматическим монологам, в наибольшей степени способствующим психологически убедительному, экспрессивно глубокому воссозданию живого, противоречивого женского характера.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ачатова А.А. Мастерство создания характеров в повести А.И. Куприна «Поединок» // Уч. зап. Томского гос. ун-та. – 1963. – №45. – С.79-92.
2. Гулак А.Т. Стилистика романа Л.Н. Толстого «Война и мир». – Харьков, 1995.

3. Куприн А.И. Поединок // Куприн А.И. Собр. соч.: В 5 т. – Т.2. – М., 1982. – С.216-440.
4. Левина Л.И. Гибель физическая и гибель нравственная (Шура Николаева в «Поединке» А. Куприна) // Науч. тр. Ташкентск. гос. ун-та. – 1973. – Вып. 444. – С. 79-85.
5. Луначарский А. Жизнь и литература // «Правда». – 1905. – №9-10. – С.169-170.

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена аналізу стилістичних прийомів побудови одного із самих незвичайних жіночих образів у російській літературі – образа Шурочки в повісті О.І. Куприна «Поєдинок». Розгляду піддані принципи портретування в купринівський повести, прийоми непрямої символізації внутрішнього стану персонажа, відзначена особлива роль у вираженні психіки героїні її драматичних діалогів, найбільшою мірою сприятливих психологічно переконливому, експресивно глибокому відтворенню живого, суперечливого жіночого характеру.

Доповідь була заслухана на Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми загальної, германської, романської та слов'янської стилістики" (19-20 травня 2003р., Горлівка).

SUMMARY

The article presents the analysis of stylistic methods of constructing one of the most unusual female images in Russian literature – the image of Shurochka in the story by A.I. Kuprin «Duel». The principles of creating portrait in Kuprin's story, methods of indirect symbolization of the character's internal condition are subjected to consideration; of is marked in expressing psychology of the heroine (the special role of drama dialogues), which to the greatest degree promote psychologically convincing, expressively deep creation of alive, inconsistent female character.

The report was made at the scientific-practical conference "The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics" (Horlivka, the 19-20th of May, 2003).

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

В.І. Данильченко (США),
Є.А. Зандер (Германия)

УДК 82.0

ПОЧЕМУ ГЕЙНЕ? (ПОЭТИКА КАК РИТОРИКА ЖИЗНЕННОГО ПОСТУПКА)

Новые исторические обстоятельства по-иному осветили проблему специфической обусловленности личности исследователя предметом его изучения. Это явление возникало тогда, когда поэтика писателя или поэта становилась риторикой жизненного поведения исследователя в силу его углубленного внимания и увлеченности своим предметом исследования. Так, например, Пушкин и декабристы определенно повлияли на стиль жизненного общения Ю. Лотмана, а в личности Н. Эдельмана сказывалось его постоянное увлечение Герценом.

Но в советском литературоведении чаще господствовала другая риторика жизненного поведения, идеологическая, которая, определяя круг желательных писателей и поэтов для изучения, а также схему интерпретации, формировала и определенный тип исследователя. В этом случае личность исследователя могла проявиться и проявлялась прежде всего в максимальном следовании формулам идеологической риторики, что делалось, как правило, за счет намеренного игнорирования поэтики творческого наследия писателя или поэта.

Предметом нашего внимания стала книга Я.И. Гордона «Гейне в России» и её очень необычный контекст. Насколько нам известно, интерес к имени Гейне возник у Я.И. Гордона в 50-60-е годы, когда он жил в Бухаре, а затем в Сталинабаде, который был затем переименован в Душанбе. Уже одно перечисление этих географических названий создает странный и очень «сильный» (в смысле формирования специфических смыслов) контекст для «веселого примера Гейне», который неминуемо вызывает вопросы о том, как мог возникнуть интерес Я.И. Гордона к творчеству немецкого поэта и как увлеченность творчеством Гейне повлияла на его личность.

В условиях советской Бухары и Сталинабада, соединивших в себе мусульмальский консерватизм с советским деспотизмом, «веселый пример Гейне» не мог появиться просто в силу элементарного непонимания или идеологической предупредительности. Именно поэтому требовалось безусловное личностное усилие в осуществлении замысла «Гейне в России».

С другой стороны, советский Восток был уникальным культурным феноменом. Многие известные ученые, жизнь которых прошла здесь (после эвакуации во время войны или из-за репрессий), сами выбрали советский Восток, чтобы спастись от космополитических погромов. Это была добровольная ссылка и убежище, потверждавшие истину слов о том, что в империи лучше жить на ее окраине. Но это был и своеобразный очаг вольнодумства: собранные волею судьбы вместе, эти люди создали свой уникальный мир общения, который претворился затем в значимые научные и творческие достижения.

В таком контексте книга Я.И. Гордона «Гейне в России» могла бы приобрести очень сильное звучание. Но этого не произошло, потому что в целом, надо признать, она, следуя концепции идеологической риторики, больше воспроизводила другой культурный контекст – по-советски интерпретированные традиции революционно-демократической критики.

Имя Гейне всегда было неудобным для имперской идеологии не только Германии, но и России. Так, публикации переводов Гейне в русских революционно-демократических журналах 19 века были знаком вызывающей интеллектуальной независимости и резко критического отношения к действительности. Но русские революционные демократы видели в Гейне только барабанщика революции и старались не замечать того, что составляло сути его поэтического таланта. Советская идеологическая риторика присвоила и канонизировала эту традицию интерпретации Гейне и постоянно воспроизводила ее, чтобы ограничить распространение «безверия и цинического сарказма» Гейне (Петерсон) и его «чародейного могущества слова» (В.А. Жуковский) на советскую действительность.

За пределами этой традиции оставался Гейне, который «был первой струей свободного воздуха» (М.Л. Михайлов), стихи которого были «горькой насмешкой Мефистофеля» и «резко противоречили всему, что было принято и освящено обычаем» (О. Сенковский).

Внимание к поэту, чьи «развратные мысли перекроили все поколение», было реализовано вне идеологической риторики, в переводах и исследованиях по поэтике Гейне, которые в силу советских обстоятельств стали также идеологически значимыми. Как показал Е. Эткинд в статье «Веселый пример Гейне», Ю. Тынянов своим углубленным вниманием к поэтике Гейне в переводах его стихов демонстрировал ту же вызывающую интеллектуальную независимость и обостренное чувство личного достоинства, которые были присущи немецкому поэту и которые получили новую жизнь в советской идеологизированной действительности. Тыняновский интерес к поэтике и его переводы Гейне можно назвать отправной точкой традиции противостояния интеллектуальной поэтики и идеологической риторики.

Книга Я.И. Гордона не стала явлением и в этом противостоянии интеллектуальной поэтики и идеологической риторики. В ней постоян-

но видно стремление избежать – в соответствии в установками идеологической риторики – критического эффекта поэзии Гейне, а внимание к поэтике было больше описательными, чем аналитическими.

Все сказанное возвращает нас к вопросу: так почему же все-таки Гейне стал предметом постоянной увлечённости Я.И. Гордона? Или еще точнее: почему именно Я.И. Гордон последовательно описывал русские переводы Гейне и их критический контекст?

В кропотливой и постоянной работе Я.И. Гордона всегда присутствовало одно обстоятельство, которое было отмечено еще в одном эпиграммическом послании XIX века:

Скажем беспристрастно,
Ведь сочувствие к Гейне
Вам не безопасно.

Очевидно, чтобы перешагнуть через это обстоятельство, должны были быть какие-то личные мотивы и усилия в осуществлении проекта «Гейне в России», которые могли быть своеобразным воспроизведением поэтики Гейне. Но Я.И. Гордон не был героической личностью. По воспоминаниям многих людей, его можно было бы отнести больше к комформистам, чем диссидентам того времени. Термины «комформист» и «диссидент» были полюсами общественной жизни, которая реально воплощалась в сложные формы сознания, которые не могут быть описаны только одним термином. Обстоятельства борьбы с космополитизмом в начале 50-х годов сделали жизненную позицию Я.И. Гордона максимально приближенной именно к комформизму. Термин «комформист», как правило, не употреблялся в то время, но его содержание «работало» и оформлялось в другие негативные термины, резко осуждавших эту жизненную позицию. Нынешная российская действительность реабилитирует комформизм и агрессивно критично относится к диссидентству. Поэтому крайне важно знать и помнить эти исторические контексты. Здесь не место обсуждать конкретные поступки Я.И. Гордона, нам важна именно его возможная жизненная позиция и ее взаимоотношения с предметом исследования – Гейне. Это обстоятельство делает наш вопрос еще более острым: что находил для себя в поэзии Гейне советский конформист, проживая в таком, казалось бы, удручающем контексте, как советская Бухара и Сталинабад?

Интерес к Гейне у Я.И. Гордона мог возникнуть под влиянием А. Дейча, с которым он был знаком и мнением которого очень дорожил. Но А. Дейч – как в своих переводах Гейне, так и в своих статьях о нем – создавал и претворял в жизнь схемы советской идеологической риторики. Назвать Я.И. Гордона простым исполнителем этих схем мешает ряд обстоятельств. Его книга, можно сказать, была слишком подробной, что противоречило правилам идеологической риторики, которая требовала не все, не истину в ее максимально полном объеме, а только «нужное».

Так, в книге упоминаются не очень удобные для идеологической риторики, но очень важные проблемы для понимания Гейне и его «жизни» в русском обществе, как В. Белинский и В. Боткин обсуждали проблему «отсутствия у Гейне всяких убеждений», а также замечание А. Григорьева по поводу «иудейского космополитизма» Гейне. Осторожный коллаборационист и аккуратный последователь идеологической риторики, безусловно, постарались бы избежать эти «ненужные» детали. Я.И. Гордон тоже осторожно избежал оценок и анализа проблем, но его простое описание и воспроизведение неканонизированных событий, осуществленное в логике безусловной увлеченности предметом исследования, явно диссонировали с каноническим образом «барабанщика воинственного легиона бойцов революции».

Найти в книге Я.И. Гордона прямое и открытое подражание Гейне трудно, да и невозможно. Ограничиться же простым определением «комформист» не позволяет, как мы уже отмечали, его увлеченная и упорная работа наперекор среднеазиатскому контексту и идеологической риторике. Очевидно, здесь были какие-то другие возможности этой ситуации.

Как показал сам Я.И. Гордон, в России XIX века существовало явление «Гейне из Тамбова»: многочисленные эпигоны Гейне из русской провинции демонстрировали действенность «чародейного могущества его слова». Поэтика Гейне формировала их жизненную риторику в соответствии с их талантом и убеждением. Очень часто желание быть русским Гейне оборачивалось жалкими и убогими стихами, но важно было и то, что поэзия Гейне «работала» в русской жизни, превращаясь в риторику определенных жизненных поступков. Возможно ли назвать Я.И. Гордона «Гейне из Бухары»? В каком-то смысле – да. Поэтика Гейне претворялась у него в подробное, детальное и увлеченное описание русских переводов Гейне, которые делали очевидным одно несомненное качество деятельности Я.И. Гордона – его причастность к наследию Гейне. Эту деятельность можно было бы сравнить с филателистическим рассматриванием и перебиранием марок: очевидный интерес к ним сочетается с неявными для внешнего мира какими-то внутренними интенциями и выливается в такие же неочевидные размышления, которые, как правило, не реализуются во внешнем мире. К этому стилю вполне могли приучить и средневековая Бухара, и советская жизнь в «маяке коммунизма на Востоке», Сталинабаде, который всегда напоминал о традициях «борьбы с космополитизмом» как важном элементе идеологической риторики. Но здесь очень важен предмет «перебирания» – Гейне, который сразу, можно сказать, определяет вектор исследовательского интереса. Поэтому вполне возможно предположить, что эта деятельность могла иметь очевидный смысл как попытка компенсировать свой конформизм в публичной жизни.

Мы прекрасно осознаем, что здесь мы вступаем в область догадок и предположений, которые никак не могут быть проверены и подтверждены. Но нам важно показать, что у поэтики Гейне мог существовать и такой возможный вариант превращения в риторику жизненных поступков.

Неожиданным объяснением предполагаемой логики жизненных поступков Я.И. Гордона может быть стихотворение Н. Коржавина «Гейне», написанное в 1944 году. Оно является своеобразным свидетельством того, как вопринимался Гейне в те годы, вне канонизированной традиции революционной демократии:

В партиях не состоявший,
Он как обыватель жил.
Служил он и нашим, и вашим –
И никому не служил.

Трудно выяснить, читал ли Я.И. Гордон это стихотворение (хотя он пытался знать все, что было связано с именем Гейне), но оно, как нам кажется, помогает найти ключ к пониманию того, как Гейне вошел в его жизнь.

Поэтика Гейне все-таки «сработала» и в этом случае, определив очень своеобразную жизненную позицию, которая могла быть реализованной только в воображаемой или, как теперь говорят, виртуальной действительности. Теперь становится ясным, какую роль играли Бухара и Сталинабад как контексты поэтики Гейне: они делали эту поэтику риторикой воображаемого поступка. Увлечение Гейне как бы помогало «разрешать» ошибки и компромиссы в публичной жизни, компенсируя их. Это была риторика воображаемой жизни, которая, казалось бы, никогда не была реализована в реальных поступках, но все-таки существовал один реальный шаг – выбор Гейне, воплощенный в увлеченный труд жизни.

АНОТАЦІЯ

У статті автори роблять спробу розглянути елементи поетики художніх творів крізь призму "риторики життєвого вчинку".

Доповідь була заслухана на Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми загальної, германської, романської та слов'янської стилістики" (19-20 травня 2003р., Горлівка).

SUMMARY

In the article the authors make an attempt to consider the poetic elements of literary works in the linght of "the rhetoric of a live deed".

The report was made at the scientific-practical conference "The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics" (Horlivka, the 19-20th of May, 2003).

Л.В. Дербенева
(Ивано-Франковск)

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРИЗВАНИЯ ПОЭТА В ТВОРЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ПУШКИНА И РЫЛЕЕВА (К ПРОБЛЕМЕ ЛИТЕРАТУРНОГО СПОРА)

Одним из интереснейших фактов литературной жизни 1820-х годов является полемика, возникшая между Пушкиным и Рылеевым о роли поэта в обществе, которую можно рассматривать как литературоведческую проблему.

Этот спор возник в очень сложный для обоих поэтов период: для Пушкина это своеобразный рубеж, время формирования новой творческой концепции, для Рылеева – время подведения итогов, творческих и жизненных.

О своеобразии творческой позиции, полемике свидетельствуют материалы переписки поэтов. Позиция обоих принципиальна и отражает, по сути, дифференциацию русского романтизма. Изучение различных аспектов литературного спора позволяет понять творческое кредо каждого из поэтов и дает представление о литературной ситуации в России первой трети XIX ст.

Важнейшим аспектом этого спора был вопрос о поэте, его призвании и назначении. Этот спор, возникший в рамках единой романтической эстетики, свидетельствует о двух формирующихся различных концепциях Поэта-Пророка: пушкинская соприкасается с традиционными «классицистическими» взглядами; рылеевская – с традициями русского Просвещения.

Разницу взглядов обоих художников на роль поэта в обществе особенно явственно демонстрируют письма Пушкина, с одной стороны, и письма Рылеева и А. Бестужева – с другой, по поводу «покровительства» литературной деятельности и «чванства шестисотлетним дворянством» Пушкина.

Поводом для спора явилось суждение А.А. Бестужева, высказанное им во «Взгляде на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов»: «Из вопроса, почему у нас много критики, необходимо следует другой: «Отчего у нас нет гениев и мало талантов литературных? Предслышу ответ многих, что от недостатка одобрения! (выделено нами. – Л.Д.) Так его нет, и слава богу! – Одобрение может оперить только обыкновенные дарования: огонь очага требует хворосту и мехов, чтобы разогреться, – но когда молния просила людей помощи, чтобы вспыхнуть и реять в небе!» [3, с.71]. Пушкин категорически не согласен с Бестужевым и подробно отвечает ему в письме, оспаривая каждый тезис бестужевской статьи: «Одоб-

рения у нас нет – и слава богу!... ты не то сказал, что хотел; я буду за тебя говорить. Так! мы можем праведно гордиться: наша словесность, уступая другим в роскоши талантов, тем перед ними отличается, что не носит на себе печати рабского унижения. Наши таланты благородны, независимы... У нас писатели взяты из высшего класса общества – аристократическая гордость сливается у них с авторским самолюбием. Мы не хотим быть покровительственны равными» [4, с.150-151].

Рылеев в письме к Пушкину (июнь 1825) поддержал Бестужева, хотя вначале он заявлял о разнице между «одобрением» («одобрение необходимо не только для таланта, но даже для гения») и «покровительством». Однако заявление это осталось декларативным, несколькими строками ниже он говорит следующие: «Сила душевная слабеет при дворах, и гений чахнет». Идеальный вариант взаимодействия Поэта и Власти – это ситуация, когда «дело добрых правителей... не стеснять гения, пусть он произносит свободно все, что внушает ему вдохновение» [5, с.332].

Расчитывать на «добрых правителей» в аракчеевской России не приходилось. Рылеев понимал это лучше других. Поэтому Поэт, согласно его воззрениям, должен порвать со «светом», двором и активно противостоять ему. Какое же место в обществе должен занимать поэт? Для Рылеева это место Учителя, просветителя: «Обязанность каждого писателя – быть для соотечественников полезным» [5, с.254], воспитывать в народе «сильную привязанность к родине». Он должен «напомнить...о подвигах предков, знакомить со светлейшими эпохами народной истории» [5, с.83], давать поучительные образцы современников, тем самым воспитывая своего читателя в гражданском духе, в стремлении к свободе. «Невежество народов – мать и дочь деспотизма – есть истинная и главная причина всех неистовств и злодеяний, которые когда-либо совершены в мире» [5, с. 253]. Для того, чтобы выполнять свою функцию, поэт должен сам занимать принципиальную гражданскую позицию:

Прими ж плоды трудов моих...
Ты не увидишь в них искусства:
Зато найдешь живые чувства, –
Я не Поэт, а Гражданин.

Эти рылеевские строки, наверное, наиболее часто цитируются. Однако и сегодня не ясны, по крайне мере, ответы на три вопроса: Какой все-таки смысл вкладывает поэт в понятие «искусство» и «живые чувства»? Означает ли это заявление, будто автор считает тезис «к общественному благу ревность» необходимым условием, чтобы поэт состоялся, и, наконец, является ли его мнение окончательным?

Нетрудно заметить, что противопоставление «поэт – гражданин» находится в одном ряду с оппозицией «искусство – живые чувства».

Подобное сопоставление «искусства» (искусственного) и «поэзии» (живого) было характерно для поэтики романтизма, прежде всего немецким романтикам, которые часто использовали эту оппозицию. Шеллинг в работе «Система трансцендентального идеализма» (1800) определяет «искусство как сознательный аспект творческого процесса. Искусство включает «все, чему можно обучить и чему можно научиться, опираясь на традицию или собственное упражнение. В противоположенность этому в моментах бессознательного... мы должны стремиться к обнаружению того, что не может быть изучено, не подлежит усвоению... но бывает присуще от рождения в виде свободного дара природы. Одним словом это можно назвать поэзией искусства» [6, с.381]. Сходство рассуждений Шеллинга и Рылеева подтверждает письмо последнего Пушкину: «...Не согласен и на то, что «Онегин» выше «Бахчисарайского фонтана»... как творение искусства. Сделай милость, не оправдывай софизмов Воейковых: им только дозволительно ставить искусство выше вдохновения» (выделено нами. – Л.Д.) [5, с.323]. Однако Шеллинг не противопоставляет данные понятия, наоборот, считает, что «лишь совместное действие приводит к величайшим достижениям» [6, с. 381]. Рылеев же полагает, что «роковое время», «живые чувства» способны простить недостаток мастерства, «искусства», т.е. умения, по Шеллингу. Польскому поэту Ю.У. Немцевичу он пишет: «...Смею надеяться, что доброе желание вознаградит в глазах патриота поэтическую неспособность» [5, с.301]. Однако, по Рылееву, истинным Поэтом может быть только тот, кто соединит в себе талант и «святую ревность гражданина». Среди современников Рылеев выделяет Пушкина, называя его «гением» и «чародеем». Именно Пушкин способен воплотить рылеевский идеал Поэта-гражданина. Поэтому Рылеев призывает его к активной гражданственности: «...Будь Поэт и гражданин» [5, с.333]. Фактически, оправдывая свою максималистскую позицию, Рылеев все же признает необходимость «искусства».

Наиболее полно рылеевское представление об идеальном поэте прослеживается в последнем – Петропавловском – цикле стихотворений (1826). В основу цикла положена история пророка Моисея, вывевшего народ Израиля из египетского рабства. Обращение поэта к старозаветной истории не было случайным, оно свидетельствовало об определенной тенденции творчества поэта: «И сказал Господь: Я увидел страдания народа Моего в Египте и услышал вопль его от приставников его... Иду избавить его от руки Египтян и в вывести его в землю хорошую... Итак пойди: Я пошлю тебя к фараону... и выведи из Египта народ Мой» [1, 3, 7-10]. Для Рылеева истинный поэт не просто Учитель, «наставитель душ на путь истинный», он – Пророк, выполняющие волю Господа:

Счастлив, кого Отец мой изберет,
Кто истины здесь будет проповедник.

Жертвенность Пророка оправдывается великими целями. Для Рылеева, лидера восстания, эта жертвенность была понятна, необходима и оправдана. А.А. Бестужев на следствии по делу декабристов свидетельствует: «Он веровал, что если человек действует не для себя, а на пользу ближних, и убежден в правоте своего дела, то значит само провидение им руководит» [2, с.444].

Новое учение, которое несет Пророк, всегда воспринимается враждебно теми, «кто властен жизнь отнять», а поэтому путь Пророка всегда ведет к смерти:

И плоть и кровь преграды вам поставит,
Вас будут гнать и придавать,
Осмеивать и дерзостно бесславить,
Торжественно вас будут убивать...

Поэтому, по Рылееву, поэт должен быть подвижником, готовым стать искупительной жертвой того учения, которое он провозгласил. Именно поэтому пушкинская гордость шестисотлетним дворянством казалась Рылееву «непростительным чванством», а мнение о необходимости «одобрения» со стороны правительства непростительной.

Пушкин же настойчиво отстаивает свою позицию. В письме к А.А. Бестужеву он обосновует свое несогласие: «...Одобрения у нас нет – и слава богу (разрядка Пушкина!). Отчего же нет? Державин, Дмитриев были в одобрение сделаны министрами. Век Екатерины – век одобрений; от этого он еще не ниже другого. Карамзин, кажется, одобрен; Жуковский не может жаловаться... Из неодобреных вижу только себя да Баратынского – и не говорю: слава богу!» [4, с.150]. Возникает вопрос: что же такое «одобрение» в понимании Пушкина, почему оно для него так важно?

Общеизвестен факт духовного кризиса, который переживает поэт в 1822-1823 годах. В определенной степени он был связан и с разочарованием в поэтической деятельности: «толпа» не понимает его, народ слишком далек от поэта, а идеи переустройства России кажутся несостоятельными. Рылеевский путь Пророка-подвижника для Пушкина неприемлем. А что же остается? Свобода творчества, независимость поэта. Независимость не только от «власти», но и свобода от «публики», ее мнений, часто несправедливых, и что еще гораздо важнее для Пушкина – это свобода от покровительства вельмож. Из письма к П.А. Вяземскому: «Никто из нас не захочет великодушного покровительства просвещенного вельможи, это обветшало вместе с Ломоносовым. Нынешняя наша словесность есть и должна быть благородно независима». Отстаивая равенство поэта и покровителя, Пушкин подчеркивает, что литературной деятельностью в России занимаются аристократы – потомки древних, славных родов. Поэтому «шестисотлетние дворянство» для поэта не «чванство», в рылеевском понимании, а гордость и нежелание приспосабливаться к прихотям и вкусам «вельмож». Из письма к Рылееву (ав-

густ 1825): «Мы не можем подносить наших сочинений вельможам, ибо по своему рождению почитаем себя равными им» [2, с.189].

Таким образом, в творческом сознании поэта в середине 20-х годов утверждается традиционный для романтиков эстетический принцип независимости художника. Впрочем, и Бестужев с Рылеевым этот принцип исповедовали, правда, в большей степени, декларативно. Гораздо труднее воплотить его в реальность (и Пушкин это прекрасно понимал, когда писал Рылееву: «...Я сужу более прозаически»). Единственной гарантией свободы художника может быть его материальное положение, постоянный источник доходов – к такому выводу приходит Пушкин и пытается убедить в этом Рылеева: «...Как же ты не видишь, что дух нашей словесности отчасти зависит от состояния писателя?» [2, с.189]. Следовательно, чтобы обрести свободу, поэт должен пойти на компромисс с обществом: «не продается вдохновенье, но можно рукопись продать». Этот компромисс дается Пушкину очень нелегко, по сути, он станет условным: «чернь» платит поэту за его произведения, но заставить угождать своим вкусам, приспосабливаться к ним не может. Необходимым условием самовыражения поэта, считает Пушкин, может быть только профессиональная деятельность, а «государственное одобрение» понимается им как создание необходимых условий для такой деятельности.

Что же касается понимания Пушкиным свободы от общества, то следует отметить, что поэту близко было понимание романтиков о поэте как Избраннике среди обычных людей. Однако и здесь критерий избранности для Пушкина и Рылеева принципиально разный. Поэт у Рылеева как пророк Моисей несет людям истиннное учение, знание. Пушкинский же поэт получает от Творца не учение, а «священный дар» – талант, который помогает все чувствовать, видеть и слышать («Пророк»).

Мучаясь «проклятыми вопросами», поэт заставляет и читателей пребывать в постоянном поиске истины. Чем совершеннее художественное произведение, тем более оно будет влиять на читателей.

Таким образом, спор между Пушкиным и Рылеевым выявил две различные интерпретации призвания поэта.

Понимание Рылеевым поэта как независимого от общества избранника, пророка имеет находится в рамках романтической эстетики, сформировавшейся однако под влиянием русского Просвещения и традиций христианской культуры.

Одной из главных идей пушкинской концепции является романтическая идея об избранничестве поэта, которая интерпретируется поэтом как созидательная и провидческая. Поэт не «учит», а «жжет глаголом». Столь же значительной была для Пушкина и романтическая идея о независимости поэта от «толпы».

ЛИТЕРАТУРА

1. Ветхий Завет. Исход.
2. Воспоминания декабристов: В 2т. – М.-Л., 1925. – Т.1.
3. Литературно-критические работы декабристов. – М., 1978.
4. Пушкин А.С. Собр.соч.: В 10 т. – М. 1981. – Т.9.
5. Рылеев К.Ф. Сочинения. – Л., 1987.
6. Шеллинг Ф.В.И. Система трансцедентального идеализма. – Л., 1936.

АНОТАЦІЯ

Проблема диференціації російського романтизму лишається однією з провідних літературознавчих проблем. Стаття присвячена полеміці О.С. Пушкіна і К.Ф. Рилеєва про покликання та призначення поета. Ця полеміка свідчить про наявність двох різних концепцій: Рилєєв розуміє поета як незалежного від суспільства обранця, вчителя у дусі російського Просвітництва, Пушкін інтерпретує його як творця і провидця.

SUMMARY

The problem of the differention of the Russian romanticism remains one of the main literature problems. The article deals with the polemics between Pushkin and Ryleyev about the calling and the destiny of the poet. The polemics testifies to the fact that there are two different concepts about the poet: Ryleyev sees a poet as a chosen one, independent of the society man, the teacher in the Russian enlightenment spirit, while Pushkin considers the poet to be a creator and a prophet.

Н.В. Кораблева
(Горловка)

УДК 82.06

БЛОКОВСКИЙ ТЕКСТ В РОМАНЕ А. БИТОВА «ПУШКИНСКИЙ ДОМ»

Очевидно, что основным конструктивным принципом романа А. Битова является интертекстуальность: он построен как своеобразная контаминация из образов и мотивов хрестоматийных произведений Тургенева, Лермонтова, Л. Толстого, Достоевского, Салтыкова-Щедрина и др. «Пушкинский дом», по словам автора, это «и русская литература, и Петербург (Ленинград), и Россия – все это, так или иначе, Пушкинский

дом без его курчавого постояльца» [1, с.342]. Цель данной работы – показать некоторые механизмы функционирования в романе Битова «чужих» текстов, в частности, пушкинского и блоковского.

Имя А. Блока должно возникнуть в сознании читателя с самого начала – с названия произведения, которое можно понимать буквально. «Пушкинский дом» – действительно дом, и притом дом действительно называемый Пушкинским: введенный в русскую литературу Блоком, когда поэт, прощаясь, поэтически поклонился ему:

Вот зачем, в часы заката
Уходя в ночную тьму,
С белой площади Сената
Тихо кланяюсь ему.

«Пушкинский дом» = русская литература: парафраз и образное обобщение многочисленных констатаций типа «Пушкин – наше все» и т.п., с которыми автор не спорит, но, приняв их как лемму, берется художественно осмыслить и, если удастся, постичь, по-гоголевски: «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность»? Роману предпосланы два эпиграфа:

(1) А вот то будет, что и нас не будет.
(А. Пушкин, 1830. Проект эпиграфа
к «Повестям Белкина»)

(2) Имя Пушкинского Дома
В Академии Наук!
Звук понятный и знакомый,
Не пустой для сердца звук!..
(А. Блок, 1921.)

Сближение этих поэтических имен, Пушкина и Блока, более чем естественно в русском культурном сознании: Пушкин – кроме того, что он «наше все», – это центральная фигура «золотого века» русской литературы, Блок – признанный центр «серебряного века»; Пушкин предвосхитил и предопределил умонастроения русского XIX века, творчество Блока – тоже исключительно значимо и символично для настроений XX века (датировка эпиграфов подчеркивает их почти столетнюю разделенность и принадлежность разным культурным эпохам).

Пушкинский и блоковский эпиграфы связаны и внутренне: пушкинский обращен к будущему, блоковский – к прошлому, именно к Пушкину. Оба эпиграфа исполнены элегической тональности: это прощание с жизнью (в ее физическом, земном выражении) и в то же время невысказанная надежда на посмертное, хотя бы в написанных строках («в заветной лире») существование. Предсказывая свое физическое небытие (для чего, собственно, не надо быть предсказателем), и Пушкин предсказывает его так, что тем самым утверждает свое творческое

бытие и бессмертие – а Битов, своим романом и эпиграфами к нему, это как бы подтверждает. Блоковское же обращение к Пушкину, написанное незадолго до смерти, оказалось действительно прощанием, во многих отношениях символичным, – а Битов, написав роман с названием «Пушкинский дом», сделал его к тому же еще и пророческим.

В русской литературе соотношение «классического» («ненаправленного») и «неклассического» («направленного», «направленческого») типов художественного сознания оформилось в противопоставленности «золотого» и «серебряного» литературных веков. Творчество Пушкина в этой системе отношений – момент полной согласованности разнонаправленных творческих начал, т.е. момент «чистой классики». Творчество писателей послепушкинского периода, соответственно, это по существу постклассическое творчество, оформляемое в различные «направления» («гоголевское» и др.), которые затем, соотнесясь, оформились в ситуации, потребовавшей «нового классика», каковой мог бы по-пушкински соединить в себе разнонаправленность творческих устремлений («верх» и «низ», «традицию» и «новизну»). Таким «новым классиком», «вторым Пушкиным» был признан и утвержден Александр Блок, и этот факт литературной канонизации оказывается значимым литературным фактором в романе Битова.

Блоковскую «линию» можно проследить в связи с главными женскими образами «Пушкинского дома».

В жизни Левы Одоевцева оказались значимы три женщины: Фаина, Альбина и Любаша – «любимая, нелюбимая и любая…» [1, с.187].

Фаина – первая любовь, она же, в сущности, и единственная, «любовь с первого взгляда» [1, с.141] – изменила ровное и целенаправленное течение Левиной жизни. Таково, по авторскому предположению, вообще свойство или даже назначение любви – кольцевание, нарушение линейности, подчинение жизни своей логике, собственным закономерностям, не во всем совпадающим с жизненными. Две первые главы раздела, обе о Фаине, объединены сюжетом о кольце, чему автор, соответствующе настраивая читателя, придает символическое значение: «Хотя бы как символ она чрезвычайно характерна» [1, с.136].

Женщины, с которыми оказывается связан Лева, помогают ему (и читателю) понять, кто же он сам в этой обозначившейся системе отношений. По сути – он такой, как Альбина (и соответственно: «она была, как он: каждое ее движение проектировалось в его душе как узнанное, как понятое: они были одинаково устроены и настроены на одну волну…» [1, с.183]), в то время как Фаина – его противоположность, к которой он потому и тянется, что она – другая. Но после встреч с Фаиной он и сам уже «другой», «не тот» [1, с.173] – по крайней мере в отношении женщин: «Если Лева и обращал иной раз внимание на женщин, то только с точки зрения Фаины…» [1, с.172].

Если – вслед за автором – попытаться выразить течение Левиной судьбы схематически, то получится:

детство, отрочество и юность, до встречи с Фаиной – относительно прямая линия: «…нить его жизни мерно струилась из чьих-то божественных рук…» [1, с.15];

после встречи с Фаиной – круговорот, «кольцо»: «…нить, разматываясь, стала падать кругами…» [1, с.136];

после встречи с Альбиной – снова линия, возвращение к себе.

Прощания с Фаиной – не окончательны, это моменты круговращенья, за которыми снова будут моменты встречи. Такой же ритм отношений он навязал и Альбине («все возвращается и возвращается, как привязанный»), и был немало удивлен, когда однажды, когда Альбина проявила свою волю, ощутил необратимость. «Эта необратимость поразила Леву…» [1, с.185] – они расставались навсегда.

Любаша – оценочно сниженное имя: от «Любовь» к «любая». Это тоже любовь, но не единственная, а «множественная» (раздробленная, рассеянная, разменянная…) и оттого становящаяся ее противоположностью, подобием, замещением. Если Фаина и Альбина – явления судьбы, то Любаша – явление только жизни: «Она не играет роли в его судьбе, лишь – что-то в ней означает. Какую-то прибыль, чью-то убыль» [1, с.187].

Последовательность, с которой эти женщины входят в его жизнь, закономерна:

Фаина является в пору неопытности, первых ожиданий любви;

Альбина – в пору некоторой любовной искушенности и даже усталости;

Любаша – когда потребность в покое становится предпочтительней потребности в любви.

О том, что связь с Любашей – это знамение некоторого жизненного финала, предупреждает и эпиграф: «Страсти не что иное, как идеи при первом своем развитии: они принадлежность юности сердца, и глупец тот, кто думает целую жизнь ими волноваться: многие спокойные реки начинаются шумными водопадами, а ни одна не скачет и не пенится до самого моря».

Имя Фаина – достаточно редкое в русской литературе, что позволяет с высокой степенью определенности узнать ее прообраз – блоковскую Фаину из одноименного стихотворного цикла (1906-1908) и драматической поэмы «Песня Судьбы» (1908). Воспринимая интертекстуально, в соотнесенности с этими предтекстами, битовская Фаина предстает как прозаический, современный вариант блоковской, поэтической и драматической Фаины (хотя и поэтичности, и драматизма в ней, пожалуй, не меньше), поэтому, обращаясь к текстам Блока, можно прочитывать их как поэтический комментарий к тексту Битова.

Там же – об имени «Фаина»:
Но имя тонкое твое
Твердить мне дивно, больно, сладко…
(«И я опять затих у ног…»).

«Герман. Странное имя: Фаина. Тайна какая-то в нем. Темное имя» («Песня Судьбы», I).

Блоковский поэтический ассоциативный фон подсвечивает, оттеняет, комментирует битовское повествование, сообщая ему метаисторическую «телескопичность», о чем автор не забывает предупредить читателя в начале раздела, говоря о метафизике цитатного мышления.

Несколько характерных примеров соотнесения битовского текста и блоковского (интертекстуально вызываемого) подтекста:

А. Битов: «Кто из них Фаина? – заторможенно подумал Лева. – И почему ее надо ждать, когда все здесь…». Как тут же отворотилась дверь, и в комнату, отбрасывая ладошкой сыроватые распущенные волосы, вошла совершенно новая девушка… И не девушка – женщина! – в самом настоящем, с точки зрения Левы, смысле этого слова. Да, это была женщина - так она вошла» [1, с.140];

А. Блок:

Вот явилась. Заслонила
Всех нарядных, всех подруг,
И душа моя вступила
В предназначенный ей круг.
(«Вот явилась. Заслонила…»).

А. Битов: «…и сказала тоже напрямик: «Ты должен дать почувствовать мне свою силу» [1, с.146];

А. Блок:

Она любила только зверя
В нем раздразнить – и укротить.
(«В те ночи светлые, пустые…»).

А. Битов: «Притягивало и пугало его и выражение глаз Фаины в зеркале, когда она занималась все этим, – отсутствующее, холодное, прицеленное, снайперское какое-то.» [1, с.148];

А. Блок:

Она таила странный холод
Под одичалой красотой.
(«В те ночи светлые, пустые…»).

А. Битов: «Фаина, смеясь, потрепала его по руке. Лева растаял» [1, с.158];

А. Блок:

Когда гляжу в глаза твои
Глазами узкими змеи
И руку жму, любя,

Эй, берегись! Я вся – змея!
Смотри: я миг была твоя,
И бросила тебя!
(«Песня Фаины).

А. Битов: «Так он стоял некоторое время, побледнев, весь состоящий из толчков и порывов, делал стойку – даже ноздри у него раздувались (или слышал вдали призывные звуки рога?)» [1, с.160];

А. Блок:

«Герман (озирается кругом; его ноздри раздуваются)»;

«Герман. <…> Какие звуки! Что это? Рог?» («Песня Судьбы», III; VII).

Стоит добавить, что мотивная игра с «рогами» здесь не ограничивается интертекстуальными перекличками. Войдя с Фаиной в квартиру, где вскоре будет испытывать муки ревности, Лева видит: «Сундук, над ним велосипед, над велосипедом рога, под рогами подкова…» [1, с.152]. Именно здесь, у сундука, он застанет любимую с его другом. Отметим, что так же организована мотивная игра и в пушкинском «Графе Нулине», начинающемся строкой: «Пора, пора! рога трубят…».

А. Битов: «Бросился на лестницу. Внизу были слышны голоса. Сбежал через три ступени вниз. Никого. И во дворе – никого. Ему вдруг показалось, что идет снег» [1, с.162];

А. Блок:

Потом – опять бросаюсь к двери,
Бегу за ней… В морозном сквере
Вздыхает по дорожкам ночь.
(«И я провел безумный год…»).

Если отвлечься от этих частных (сюжетных, повествовательных) совпадений, структурное, структурно-символическое совпадение битовского и блоковского дискурсов, выражающих образ Фаины, станет еще очевиднее: прямо обозначенное Битовым кольцо как сюжетно-композиционная схема-символ проступает и в символических образах Блока, многократно варьирующих тему круга:

И душа моя вступила
В предназначенный ей круг.
(«Вот явилась. Заслонила…»);

Живым огнем разъединило
Нас рампы светлое кольцо…
(«Я был смущенный и веселый…»);

И я смотрю. И синим кругом
Мои глаза обведены.
(«И я провел безумный год…»);

Все в мире – кружащийся танец
И встречи трепещущих рук!
<…>
Ты виденьем, в пляске нежной,
Посреди подруг
Обошла равниной снежной
Быстротечный
Бесконечный круг…
<…>
И опять метель, метель
Вьет, поет, кружит…
<…>
И словно мечтанье, и словно круженье,
Земля убегает, вскрывается твердь…
(«О, что мне закатный румянец…»).

Кружащийся танец, кружащийся ветер, круженье как танец судьбы – это блоковское неистовство приглушено стенами «Пушкинского дома», кружащийся ветер, которым начинается повествование, не перестает закручивать сюжет и далее, невидимый, становясь – как и у Блока – символом судьбы, «песней судьбы». Перефразируя хемингуэевский эпиграф (продолжая авторские рассуждения о хемингуэевских названиях и эпиграфах в начале раздела) можно было бы на блоковский вопрос «О чем поет ветер?» – ответить: он поет о судьбе. Но «песни судьбы» исполняет у Блока не только ветер, но и Фаина – так же, как ветер, свободна и «ветрена» (вызывая, в свою очередь, пушкинскую реминисценцию:

…ветру и орлу
И сердцу девы нет закона).

В романе Битова ветер, кружащийся и в прологе, и в финале, и замыкающий таким образом повествование в кольцевую композицию, так же символичен: это ветер истории, ветер судьбы, библейски возвращающийся ветер: «Идет ветер к югу, и переходит к северу, кружится, кружится на ходу своем, и возвращается ветер на круги свои» (Еккл., 1, 6).

Альбина представлена противоположностью Фаины, это другой тип женщины, другая ее ипостась («albo» – «либо», по-польски). Но если битовская Фаина соотносится с блоковской, а блоковская Фаина является противоположностью Прекрасной Дамы, то естественно предположить, что Альбина – это вариант Прекрасной Дамы, авторский «идеал».

Имя Фаины (у Блока) – «темное» («Песня Судьбы»), образ ее – демоничен; имя же «Альбина» – «белое» (от лат. albus – «белый»). Альбина угадывается в блоковской Елене (“Песня судьбы”) с ее белым платьем и тихим “белым домом”, где они с Германом погружены в

“белые сны”. Альбина «идеальна» не только сама по себе, как человек, она идеально подходит Леве и как жена, как спутница жизни. Но если Блок описывает и воспевает любовь к Прекрасной Даме, то Битов описывает и анализирует «НЕ любовь» героя.

Любовь героя к Альбине вспыхивает только на миг, но этот миг – миг их расставания, момент разрыва, делающий их дальнейшие встречи невозможными. В этот момент он вдруг понимает, что она – это «Она», его единственная, предназначенная ему судьбой женщина: «…в первый и последний раз перед ним реально возник тот врожденный образ вечной любви, с олицетворением которого он так настойчиво приставал по первому же адресу… Это была Она – и он тут же простился с нею навсегда, больше не мечтая о том, чего не бывает в жизни…» [1, с.186-187].

Этот момент прозрения, момент открывшейся любящему сердцу истины, изображен у Битова не по-блоковски – по-пушкински: блестящий, аристократичный Одоевцев (новый Онегин?) стыдится неэффектной (в сравнении с Фаиной), «бледной» (как Татьяна Ларина), но которая в сравнении со своей соперницей (как та же Татьяна) «тоньше, умней, идеальней, интеллигентней, сложнее…» [1, с.180], словом – «полный идеал» [1, с.173]. И когда Одоевцев-Онегин наконец ощутил «чудное мгновенье» любви, это произошло в миг расставанья, и счастье, которое «было так возможно, так близко», вновь оказалось невозможным.

Если иметь в виду блоковские реминисценции в «Пушкинском доме», а также не раз упоминаемую в романе фамилию «Менделеев», то можно предположить, что Любовь Дмитриевна Менделеева, возлюбленная великого поэта и дочь великого ученого, присутствует в романе Битова не только в реминисцентном образе Прекрасной Дамы, но и в образе Любаши.

«Просто ты меня слишком любишь, а мне это трудно», – говорит Леве Фаина [1, с.146].

«Ведь вы смотрите на меня, как на какую-то отвлеченную идею; вы навоображали обо мне всяких хороших вещей и за этой фантастической фикцией, которая жила только в вашем воображении, вы меня, живого человека, с живой душой, и не заметили, проглядели… <…> Я живой человек и хочу им быть, хотя бы со всеми недостатками; когда же на меня смотрят как на какую-то отвлеченность, хотя бы и идеальнейшую, мне это невыносимо, оскорбительно, чуждо», – пишет Блоку Люба Менделеева (в неотправленном письме) [3, с.44].

Хрестоматийная формула блоковского «вочеловечения» (три книги – три любви – три образа любви: Прекрасная Дама – Незнакомка/ Фаина – Россия) содержит некоторую логическую непоследовательность: любовь «к России» все-таки иная любовь, нежели любовь к женщине, будь то Прекрасная Дама или Незнакомка. В зеркале битовского романа

эта «непоследовательность» как бы устраняется, и блоковское троекнижие выглядит так: Альбина (= Прекрасная Дама) – Фаина – Любаша, с необходимым, правда, уточнением: во всех трех случаях выражена любовь поэта (изображение «не любви» он оставляет прозаикам). «Образ вечной любви», увиденный Левой в миг расставанья с Альбиной, у Блока – тоже миг, «мгновение слишком яркого света» (из письма А. Блока А. Белому, 6.VI.1911), которое осветило ему всю его дальнейшую жизнь. Образ «невечной» любви – Фаина/Незнакомка – у Битова так же демоничен, как и у Блока: «Это вовсе не просто дама в черном платье... Это – дьявольский сплав из многих миров…» [2, с.430]. Наконец, Любаша – третье состояние любви: любовь «земная». Лирический герой Блока проходит все три стадии любви – стадии нисхождения в мир, которые и есть стадии «вочеловечения»: от рыцаря Прекрасной Дамы и от страстного поклонника огненной Фаины – к простым и естественным чувствам. Подобная эволюция происходит и с Левой Одоевцевым. И возникает вопрос, на который Лева не смог найти ответ:

«…Любаша однажды спросила, правда, спокойно очень и будто без чувства: «Я ведь тебе больше нравлюсь, чем Фаина?» Лева очень изумился и чем-то был польщен. Задумался и так и недодумал. А Любаша и не требовала ответа. Спросила, и ладно. По-своему-то она знала, что – больше» [1, с.190].

Треугольник «Лева – Фаина – Митишатьев» может порождать сколь угодно различные аллюзии, но поскольку женское имя в этой триаде вызывает прежде всего блоковские ассоциации, то ближайшей его интерференцией являются, очевидно, взаимоотношения «А. Блок – Л.Д. Блок – А.Белый», описанные как раз в тех произведениях, с которыми соотносится роман «Пушкинский дом», – в «Балаганчике», «Песне Судьбы» Блока, «Петербурге» Белого и др. Несостоявшаяся дуэль Блока и Белого, таким образом, тоже стала ассоциативным фоном романа Битова.

Другой «треугольник», аналогичный блоковскому, – пушкинский: «А. Пушкин – Н. Пушкина – Ж. Дантес».

«Пушкин» и «Блок» – знаковые фигуры в «Пушкинском доме», знаки разных культурных состояний, разных типов гармонии, разных мироощущений, но соотносимых между собой и таящих загадку этой соотнесенности. «Пушкин и Блок» – это «две поэзии» в битовской прозе, два ее высших поэтических критерия.

Сам же Битов, выстраивая свое метаповествование, находясь (хронологически) вне противостояния «золотого» и «серебряного» веков, но в пределах той же необходимости творческого самоопределения – выбора, во-первых (в целом), между гармонией («классикой») и дисгармонией, или «новой гармонией» («новой классикой»), и, во-вторых (в частности), между теми или иными эстетическими предпочтения-

ми, избрал, как можно предположить, совершенно особенную творческую задачу: согласовать «Пушкина» и «Блока» – не «ссорить» и не «склеивать» два века, а художественно их соотнести, объединив их в художественной целостности своего романа. Эта «пушкинская» и «блоковская» двуполюсность, по-видимому, и порождает «двупрозность» битовского повествования: пушкинскую гармоничную изначальность, чреватую «разбеганием» взаимопротивопоставленных тенденций, и блоковскую трагическую попытку вобрать в себя разбегающуюся вселенную человеческой духовности, совместить в себе несовместное. В результате этих творческих усилий рождается «третья проза» – собственно битовская, пост-блоковская, возникающая в ситуации, когда не только целостность, но и направленность становятся неощутимыми, сменившись «децентрацией», разнонаправленной множественностью рассогласованных интенций. В этой ситуации обращение Битова к Пушкину следует рассматривать как духовно-нравственный акт, далеко превосходящий литературно-художественные цели, это выражение и воплощение общенационального инстинкта самосохранения, обращенности к спасительному, спасающему началу.

Но, возвращаясь к Пушкину (вернее: объективируя возможность и необходимость такого возвращения), Битов последователен и закономерен: уход от Пушкина, закономерно совершенный русской литературой, требует обратного движения, и в романе Битова это движение совершается: Блок – Достоевский – Лермонтов – Тургенев… Если Пушкин, вечный современник своих читателей, допускает и непосредственное, хотя и часто обманчивое общение с собой, то послепушкинская история литературы требует соответствующего «исторического» (или, точнее, «метаисторического») подхода, который применяется Битовым свободно, по мере художественной надобности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Битов А. Пушкинский дом // Битов А. Империя в четырех измерениях: В 4 т. – Харьков; М., 1996. – Т.2.
2. Блок А.А. О современном состоянии русского символизма // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. – М.-Л., 1962. – Т.5.
3. Литературное наследство. Т.89. Александр Блок. Письма к жене. – М., 1978.

АНОТАЦІЯ

Робота присвячена проблемі інтертекстуальності: проаналізовані механізми функціонування і смислоутворюча роль блоківського тексту в романі О. Бітова “Пушкінський дім”.

Доповідь була заслухана на Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми загальної, германської, романської та слов'янської стилістики" (19-20 травня 2003р., Горлівка).

SUMMARY

The article is centred round the problem of intertext. Mechanisms of functioning and the role of forming meaning of Block's text in the Bitov's novel "Pushkin's House" are analized.

The report was made at the scientific-practical conference "The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics" (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

Е.Л. Лаврова
(Горловка)

УДК 82-1.(09).+821.161.1

ЭТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ М. ЦВЕТАЕВОЙ

Этические взгляды М. Цветаевой ещё не являлись предметом рассмотрения в литературоведении. Цель статьи – выяснить, какой была этика Цветаевой.

Среди теоретиков творчества есть, как известно, защитники теории воображения. (Аристотель) Суть этой теории сводится к тому, что поэт сочиняет то, что приходит ему в голову, но что в действительности с ним никогда не происходило. С точки зрения защитников теории воображения творчество художников питается богатой фантазией, неиссякаемым воображением и, следовательно, художнику нет нужды в действительных переживаниях. Эта теория не выдерживает никакой критики, если попытаться её применить к М. Цветаевой. Она принадлежит к тем поэтам, кто каждую строку своих стихотворений оплачивает жаром и кровью своей души, всей своею судьбой. Описывать то, что не перечувствовано и не пережито, для Цветаевой означало бы самое худшее, что можно себе представить – фальшь. Фальшь она ненавидела всеми фибрами своей тонкой чувствительной души, чуткой ко всяческим проявлениям неискренности, лицемерия, ханжества. Современник Цветаевой Ж. Маритен сказал однажды, что произведение вскармливается опытом человека [7, с.190]. Цветаева сказала примерно то же самое, только по-другому, что поэт это равенство души и глагола. Опыт человека разнообразен, многосторонен, и в нём присутствует как добро, так и зло. Маритен утверждает, что "художник хочет вкусить

от всех плодов земли, попробовать из всех её сосудов и быть полностью обученным в опыте зла, чтобы затем питать им своё искусство" [7, с.191]. По Маритену художник *сознательно* хочет иметь опыт зла. Отрицать это, значит, покривить душой. Цветаева думает точно так же, как и Маритен: "Блаженство полной отдачи стихии, будь то Любовь, Чума – или как ещё их там зовут. (…) Гибель поэта – отрешение от стихий. Проще сразу перерезать себе жилы" [13, с.76]. Примерно то же самое говорил О. Уайльд, что не существует книг нравственных или безнравственных, а есть только хорошо написанные и плохо написанные, или, что для художника нравственная жизнь человека – лишь одна из тем его творчества. Марсель Пруст предполагал, что только действительно порочная жизнь может дать толчок к постановке нравственной проблемы, и эту проблему художник решает не в плане личной жизни, но в плане того, что для него является жизнью подлинной, и решение это – художественное [8, с.109]. Пруст приводит пример великих учителей церкви, бывших в начале пути великими грешниками; они познали грехи человечества, и в конце концов достигали святости. Получается, что художник не отрицает зло, всегда готов ко злу, но не потому, что он зол по природе, а потому, что зло существует помимо воли художника, и его задача – испытать его, изучить его, использовать его в своём творчестве.

На уровне обыденного сознания существует мнение, что большинство художников ведёт развратный образ жизни. Отповедь обывателю в своё время давали Ф. Ларошфуко, А. Пушкин, А. Шопенгауэр. Приведём высказывание германского философа: «Эти мерзавцы считают себя вправе притянуть его моральную личность пред своё судейское кресло, чтобы убедиться, нельзя ли найти хоть какое-нибудь пятнышко, которое облегчило бы пытку, то сверлящее их ничтожество чувство, какое испытывают они при виде духовного величия… Такой вопиющей неблагодарностью и стремлением к умалению достоинства гения эти непризнанные судьи доказывают, что и морально они такая же дрянь, как и интеллектуально, этим сказано всё» [14, с.54]. Ф. Ларошфуко говорит: "Величием духа отличаются не те люди, у которых меньше страстей и больше добродетелей, чем у людей необыкновенных, а лишь те, у кого великие замыслы" [5, с.200]. Хорошо известно пушкинское размышление на ту же тему. Он в письме к П. Вяземскому советует последнему оставить любопытство толпе и быть заодно с гением: "Толпа жадно читает исповеди, записки, и. т. п., потому что в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. О н мал, к а к мы, о н мерзок, к а к мы! Врёте, подлецы, он и мал, и мерзок – не так, как вы, иначе " [9, с.32]. Пушкин уверен, что нравственность (как и религия) должны быть уважаемы писателем. Безнравственные книги суть те, которые потрясают первые основания

гражданского общества, те, которые проповедуют разврат, рассеивают личную клевету или кои целью имеют распаление чувственности приапическими избражениями. <…> Большая часть мыслей не подлежит ответственности, как те дела человеческие, которые каждому закон оставляет на произвол его совести [2, с. 208]. Это пишет зрелый Пушкин.

Художники и философы говорят об одном и том же – обыватель художнику не судья. Художнику вообще никто не судья. Цветаева указывает на разницу в смыслах: судить художника, если он не преступал закон, не вправе никто. Принято думать, что судить о художнике могут все. Цветаева утверждает, вопреки распространённому мнению, что судить художника и о художнике могут только художники: "Художник должен быть судим судом либо товарищеским, либо верховным, – собратьями по ремеслу или Богом. Только им да Богу известнно, что это значит: творит мир тот – в мирах сих. Обыватель поэту, каков бы он в жизни ни был, – не судья. Его грехи – не твои, и его пороки уже предпочтены твоим добродетелям" [13, с.130]. Цветаева утверждает право художника на любой жизненный опыт, ибо он есть главный источник творчества. Художник, разумеется, не должен совершать такие поступки, которые наносят вред – физический или моральный – ближнему, ибо, как ты хочешь, чтобы с тобою поступали люди, так и ты поступай с ними, но самим собою художник волен распоряжаться по своему собственному усмотрению. Цветаева недаром подчёркивает разницу между фразами "судить художника" и "судить о художнике". Судить художника – судить человека. Но судить художника-человека, если только он не нарушил гражданский или Уголовный Кодекс, не вправе никто. Судить о художнике может только тот, кто понимает законы творчества, или собратья по ремеслу, кому законы творчества заведомо известны. Следовательно, возникает вопрос об ответственности художника. Перед кем он должен давать отчёт? Какие именно дела закон оставляет на произвол его совести? Маритен отвечает на этот вопрос так: самая первая ответственность художника есть ответственность перед своим творением [7, с.173]. Цветаева отвечает, что первая ответственность художника – это ответственность перед Богом. Художник есть существо ведающее, что творит, а всё ведающее заведомо повинно. Художнику-человеку дана совесть (знание), и, следовательно, во всём, что он делает, нарушая заповеди, он виновен перед Богом, но не перед людьми [13, с.100]. Цветаева склонна оправдывать недобродетельные поступки художника, говоря, что скандальность личной жизни поэтов есть очищение **той** жизни, чтобы **там** было чисто. "В жизни – сорно, в тетради – чисто <…>. Так воочию опрокидывается общее место: в стихах всё дозволено. Нет, именно в стихах – ничего. В частной жизни – всё" [13, с.45]. Вот это **всё** в личной жизни поэта есть **о т б р о с, с о р** жизни. Об этом же говорила и А. Ахматова:

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как жёлтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.

Поэт в стихах очищает и преображает хаос жизни. Сам он погружён, и не может не быть погружён, в этот хаос. Но из этого хаоса он делает космос поэзии, в котором **с о р у, о т б р о с а м** не место. Вот основная мысль Цветаевой. Более того, Цветаеваа утверждает, что поэту **всё** во благо [13, с.92]. И в этом **всё** не только приятное и добродетельное, но и прямо противоположное им. Цветаева говорит из собственного опыта. Она знает хаос, из котрого она черпает: "Моё непревозмогаемое отвращение к некоторым своим стихам – прекрасным, знаю, но из мутных источников" [13, с.367]. Утверждая право художников на любой опыт, Цветаева, впрочем, довольно-таки взыскательно относится к собственной личной жизни. В письме к одной молодой адресатке, она говорит: "В жизни, <…> н и ч е г о нельзя – n i c h t s – r i e n. Из э т о г о – искусство, м о я жизнь, как я её хочу, не беззаконная, но подчинённая высшим законам, жизнь на земле, как её мыслят верующие – на небе. Других путей – нет" [13, с.392]. Если бы мы выбирали из всех произведений искусства только те, что написаны безукоризненно добродетельными художниками, а остальные отбрасывали бы, что бы у нас тогда осталось из поэзии, прозы, музыки, живописи, скульптуры, архитектуры?! – Нам пришлось бы отказаться от Аристофана и Петрония, Шекспира и Сервантеса, Боккаччо и Рабле, Пушкина и Уайльда, Кузмина и Цветаевой. Это только в литературе. А в остальном? Нам пришлось бы отказаться от всей литературы и всего искусства. В том то и дело, что искусство и литература создаются не ангелами безгрешными, а земными людьми, которыми владеют страсти. Значит ли, что литература и искусство, создаваемые отнюдь не безгрешными людьми, безнравственны? Один утвердительный ответ мы имеем: ответ Руссо, обвинившего искусства и литературу в падении нравов народов и в гибели культур и цивилизаций. Литература, как говорят одни философы, есть отражение самой жизни. Другие философы говорят, что она есть символическое отражение жизни. Нравственна или безнравственна жизнь? – Она есмь! И с ней есть всё. Соответственно, и в литературе есть – всё. Другое дело ответственность художника за то, о чём он пишет, и перед самим произведением. Есть ли у художника ответственность перед читателем? Ни Маритен, ни Пруст, ни Цветаева читателя не игнорируют. Они просто выключают из круга ответственности художника – читателя. Художник – не нянька, а читатель – не дитя. Художник не воспитатель, он не обязан заботиться о нравственности читателя. У Маритена и Цветаевой художник самодостаточен. Но в их оценке самодостаточен и читатель. Равный

говорит с равным. Равенство на уровне сохранения чувства собственного достоинства и в чувстве ответственности за свободу выбора. Читателей – прошлых, настоящих и будущих – слишком много, чтобы всерьёз принимать ответственность за их нравственность. Имя читателю – легион. Каждый читатель имеет собственные взгляды на жизнь, литературу, искусство. Цветаева доверяется читателю и доверяет читателю. Она полагает, что у читателя должна быть добрая воля к произращению доброго, которое он знает [13, с.72]. Как не всякий читатель имеет волю к произращению доброго, которое он, быть может, и знает, но не хочет культивировать, так и не всякое произведение искусства есть свет разума и совести. По Цветаевой, они, безусловно, должны быть светом разума и совести, но это только пожелание. Действительность далека от идеала. Произведение может и должно приносить нравственную пользу, но нередко приносит вред [13, с.73]. Не по этой ли причине Платон хотел изгнать поэзию из своего идеального государства? От самого читателя зависит, что он извлечёт (что захочет извлечь) из произведения искусства. Цветаева приводит пример: один прочёл Вертера и – стреляется, другой, именно потому, что Вертер стреляется, решает жить. Гёте не виноват в том, что кто-то, прочтя Вертера, решил застрелиться, и стреляется. Это его выбор. Гёте, написав Вертера, стреляться никому не предлагал.

Из сора жизни, из стихий художник делает произведение. Любовь – одна из стихий, в которую он погружается. Опыт любви даёт возможность художнику испытать множество оттенков разнообразных чувств. Стихии как бы нарочно созданы для художника, они для него соблазнительны:

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю.

Игра со стихиями опасна. Не справившийся со стихией – погибает. Так погиб Вертер, не справившийся со стихией любви. Поэт спасается стихом, живописец – картиной, композитор – симфонией, прозаик – романом. Стихи, картина, роман, симфония – громоотвод. Только тот, кто справляется со стихией и извлекает из недр её произведение – гений; поддаваясь стихии до последнего атома, сопротивляясь стихии, не давая ей уничтожить себя, из этого последнего атома создать произведение искусства – вот гений, утверждает Цветаева.

Одинакова ли мера ответственности в трёх мирах: мире природы, мире общественного устройства и мире искусства? В природе, утверждает Цветаева, нравственного закона нет. Природа не грешна и не свята, ибо безответственна. Общественное устройство мира имеет кодексы законов, которым должен подчиняться человек. Человек ответственен за то, что делает, у него должна быть «воля к произращению доброго» [13, с.72]. Значит, ответственность за сделанное привнесена в мир искусства из мира общественного устройства? Но

одновременно, по Цветаевой, мир искусства есть ответвление природы. Значит ли это, что в мире искусства принят двойной стандарт?

В старый спор относительно главенства природы над искусством или искусства над природой Цветаева вносит свою лепту, обнаруживая в предмете спора одну важную черту – чувствительность искусства к добру или злу, между тем, как природа равнодушна к тому и другому. То, что эта проблема стара, мы видим из того, что ещё совсем недавно литературу Ренессанса превозносили за жизнерадостность, народность, реализм и. т. п. Но на произведения Ф. Рабле, Д. Боккаччо можно взглянуть не только глазами М. Бахтина, но также глазами А. Лосева или В. Тростникова. Так, Лосев говорит о наличии в романе Рабле множества идей в изображении телесного мира человека, но идеи эти "скверные, порочные, разрушающие всякую человечность, постыдные, безобразные, а порою просто мерзкие и беспричинно-нахальные. История литературы часто весьма спешит со своим термином "реализм" и рассматривает эту сторону творчества Рабле как прогресс мирового реализма <…>. Реализм Рабле есть эстетический апофеоз всякой гадости и пакости. И если вам угодно считать такой реализм передовым, пожалуйства, считайте" [6, с.591]. В. Тростников считает, что в литературе Ренессанса отразилась полемика гуманистов с христианством: «В литературе стали прославлять похоть, обжорство, ловкачества, и. т. п. и высмеивать высокие устремления души, особенно, аскетизм. Главным «антигероем» стал монах, а её главными манифестами – «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле и «Декамерон» Боккаччо, книги, которые надо прятать от детей, да и взрослому-то читать неловко» [11, с.177]. Соблазн сего с а т а н и з м а, по выражению А. Лосева, весьма велик. В этих книгах показана крайность, полная атрофия совести, бездна, в которую может упасть художник. Цветаева уверена, что всё дело в чувстве меры. Ни Боккаччо, ни Рабле, ни Барков чувства меры не знают, и знать не хотят. Цветаева знает, что художнику не обойтись без атрофии совести, "нравственного изъяна, без которого искусству не быть". Но художник не должен преступать невидимой границы, после которой – бездна полной атрофии совести. Цветаева не первая, кого волнует вопрос нравственной ответственности художника. В письме к П. Вяземскому, сожалевшему об утрате записок Байрона, Пушкин предостерегает его от излишнего любопытства в отношении интимной жизни поэта: "Он исповедался в своих стихах <…>. Оставь любопытство толпе и будь заодно с гением. <…> Мы знаем Байрона довольно. Видели его на троне славы, видели в мучениях великой души, видели в гробе среди воскресающей Греции. –

Охота тебе видеть его на судне. Толпа жадно читает исповеди, потому что в подлости своей радуется унижению высокого, слабости могущего" [9, с.32].

Цветаева хвалит речь В. Ходасевича в память об А. Белом: «И пьяного Белого дал, и танцующего. Лишнее доказательство, что б о л ь ш о м у человеку всё позволено, ибо в его руках всё это неизменно будет большим. А тут был ещё и л ю б я щ и й» [13, с.419]. Цветаева с Пушкиным согласна. Художник – не святой. Художник – человек грешный. Но грехи художника оправданы его искусством. Но и в грехе художник выше обывателя. Оправдание художника получает своё полное завершение у Н. Бердяева, объявляющего творчество – религией [1, с.339].

Что художник не должен быть моралистом, уже высказано самими художниками. Что материалом и источником искусства может служить как порок, так и добродетель, было сказано О. Уайльдом и Ш. Бодлером. То же самое говорит Ж. Маритен. Но то, что художнику необходима в творчестве в некоторых случаях атрофия совести, нравственный изъян, об этом открыто решилась сказать только Цветаева. Чтобы это сказать, надо было иметь смелость и искренность. Чтобы искусство было "святым" надо, чтобы и всё человечество было таковым. Однако, до этого весьма далеко. Цветаева права по существу. Художественное изображение зла, как замечает Лосев, "весьма полезно в том отношении, что оно оттеняет и углубляет красоту добра" [6, с.165]. Равнодушная природа не есть только источник красоты, но также источник хаоса, безобразия, которое есть "необходимый фон всякой земной красоты" [10, с.49]. Художник испытывает на себе как воздействие красоты природы, так и воздействие безобразия. Хаос, стихия слепого и безумного в природе, разбивает и подавляет идеальную форму и производит впечатления безобразия. Если хаос в природе производит впечатления безобразия, если стихия в природе приводит к разрушению гармонии, то что же стихия производит в душе художника? Смятение чувств, из которого рождается творение. Но хаос хаосу – рознь. Стихия может уничтожить, если ей не противопоставить свою человеческую и творческую волю. Цветаева провозглашает космичность, но не хаотичность творчества. Она утверждает творческий преображённый дионисизм, прошедший через закон и искупление, соединённый с аполлонизмом, который не есть дионисизм старого хаоса. В творческом дионисизме человек не утопает и не исчезает в изначальной стихии, индивидуальность не растворяется [13, с.477]. Подходя к творчеству с этой точки зрения, мы видим, что хаотический дионисизм подсуден закону, а творческий – неподсуден, ибо он преображён, он прошёл через религиозный смысл культуры [13, с.477]. Цветаева, как и Бердяев, уверена, что страстная природа человека не может и не должна быть задавлена, а лишь творчески преображена. Утверждая, что природа и искусство есть одно и то же, поскольку искусство – ответвление природы,

Цветаева говорит о двух видах стихии: хаотической (природа), дионисийской (искусство), где одно есть преображённое продолжение другого. Вопрос ответственности художника сводится Цветаевой к двум случаям: отказа от вещи и создание вещи не художественной. Таким образом, произведение искусства имеет не моральную, а художественную ценность. Моральные ценности принадлежат другому миру. Да, но сам-то поэт-человек живёт одновременно в двух мирах. Тоска и отвращение Цветаевой к некоторым своим стихам – тоска и отвращение человека. Восхищение теми же стихами – восхищение поэта. Природа человеческой тоски поэта запечатлена Пушкиным:

Воспоминания безмолвно предо мной
Свой длинный развивают свиток;
И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю,
И горько жалуюсь, и горько слёзы лью,
И строк печальных не смываю.

О том, что творчески одарённые люди пребывают одновременно в двух мирах, Цветаева показала на примере из Л. Толстого: «Когда я думаю о нравственной сущности этой человеческой особи: поэта, я всегда вспоминаю определение толстовского отца в «Детстве и отрочестве»: – Он принадлежал к той опасной породе людей, которые один и тот же поступок могут рассказать как величайшую низость и как самую невинную шутку» [13, с.80].

Маритен говорит, что Искусство и Мораль образуют два автономных мира, каждый из которых суверенен в пределах своей сферы. Человек присутствует в обоих мирах одновременно как интеллектуальный творец и моральный действователь [7, с.178]. Цветаева-художник ни в малейшей степени не игнорирует сферу человеческой морали. Более того, она признёт, что сфера человеческой морали выше сферы искусства. Она говорит, что быть человеком важнее, потому что нужнее [13, с.102]. Между тем, признавая это, Цветаева не откажется от творчества, хотя оно и имеет некий моральный изъян. Утверждаю, говорит Цветаева, что своего дела ни на какое другое не поменяла бы. “Зная большее, творю меньшее. Посему мне прощения нет. Только у таких, как я, на Страшном суде совести – спросится. Но если есть Страшный суд слова – на нём я чиста” [13, с.102]. В творчестве сливаются человек и творец, и у каждого – своя мораль, и именно поэтому искусство есть искус. Когда Цветаевой говорили, что она делает божеское дело, она отвечала, что если её вещи отрешают, просвещают, очищают, тогда – да, дело божеское. Но если ни обольщают – нет, не божеское, и “лучше бы мне камень повесили на шею” [13, с.90]. Единственное, что может пожелать Цветаева – не обольщаться.

Цветаева отчётливо понимала, что существует конфликт между искусством и моралью. Разрешение конфликта по-цветаевски – признать очевидным существование двух типов морали: морали для всех и морали для художника.

В те же самые годы, когда Цветаева вынашивала идеи своей статьи, русский философ Б.П. Вышеславцев решал эту же проблему. Он указал, что вышеупомянутый конфликт может быть объяснён двумя причинами: 1) ложными методами морализма; 2) неполнотою и неокончательностью сублимации в искусстве. Сублимацию Вышеславцев понимает гораздо шире З. Фрейда, как "возвышение **над** природой, выход за пределы природы» [2, с.110] и как возведение низшего к высшему, где низшее при переходе к высшему служит материей, а высшее – формой (Аристотель). Низшее при этом не уничтожается, но и не сохраняется, а понимается на качественно новую высшую ступень. Настоящей сублимацией Вышеславцев называет творчество, т. е. «создание н о в о й, ранее не бывшей с т у п е н и б ы т и я» [2, с.111].

Цветаева не пользуется термином "сублимация", но по существу она говорит о том же самом, что и Вышеславцев. Русский философ указал свои пути выхода из конфликта. В то время как Цветаева требует признания особой морали художника, Вышеславцев предлагает отвергнуть законническую, пуританскую мораль. Искусство должно обрести устойчивое равновесие между первоначальным инстинктом (стихия) и сублимированным. Как Цветаева утверждает, что поэт не должен отрекаться от стихий, так Вышеславцев говорит, что страсти неплохи сами по себе, они хороши в руках ревнителей "доброй жизни". Более того, Вышеславцев утверждает, что христианская аскетика – западная и восточная – представляет собою грандиозную систему сублимации, которая в качестве исходного материала берёт низшие страсти, отнюдь не чураясь их, а возводя на высшие, качественно новые ступени духовности. Если христианин-аскет творит свой дух, то художник творит искусство. Оба – творцы.

ретий мир искусства находится между "небом духа и адом рода", говорит Цветаева. Так и художник находится на полпути между тем и другим, между стихиями и Царством Божиим. Вот, кстати, одна из причин, по которой моралист судить художника не может. Художник, хоть и грешен, но он всё-таки ближе к Богу, ибо, как и Бог, он – творец. Моралист-обыватель это плохо понимает. Вражда – так определяет Бердяев отношение толпы к творцу, и причина вражды не только в непонимании, но и в разнице духа этики гуманизма (протестантской морали, по Вышеславцеву) и этики творчества. Последняя имеет празднично-поэтический, аристократический дух, а первая – дух буднично-прозаический, плебейский, как говорит Бердяев [1, с.478]. Кроме того, утверждает он, поэт не обязан и не должен быть святым, это не его дело. "Гениальность – святость дерзновения, а не святость

послушания <…>. Быть может, Богу не всегда угодна благочестивая покорность" [1, с.393].

Цветаева говорит не только об этике творчества, но и об общечеловеческой этике, которая ничего общего не имеет с морализмом. Общечеловеческая этика основана на постулатах христианства и содержит основные требования к личности – и первое из них не быть эгоистом, возлюбить ближнего, возлюбить врага, как самого себя. Цветаева наполняет эти формулы конкретным смыслом. Цветаевские заповеди изложены в письме к детям. Мысль и забота человека должна быть направлена прежде всего на другого человека – близкого или далёкого, своего или чужого, знакомого или незнакомого. Цветаева советует: никогда не лить зря воды, потому что где-то в мире не хватает воды, и кто-то погибает от жажды в пустыне; не бросать кусок хлеба, а если кто-то бросил, поднять и положить на забор, тогда голодному будет не так стыдно взять его там, чем с земли; не просто дать милостыню, а дать так, чтобы принимающему не было стыдно принять её. Как щадит Цветаева чувства других людей! Следует помнить, что такие советы даёт человек, который сам узнал и голод, и холод, и жажду. Цветаева заботится не только о том, **ч т о** дать, но и **к а к** дать. Никогда не бойтесь смешного, советует Цветаева, и, если видите человека в смешном положении, то либо помогите с честью выйти из него, либо, как в воду, прыгайте в него к человеку, ибо вдвоём глупое положение делится пополам.

Христианское – чти отца своего – обретает у Цветаевой формулу преемственности: родители были когда-то детьми, а дети станут родителями. И отсюда просьба к детям – не слишком сердиться на родителей. Уберите камень с дороги, говорит Цветаева, ибо он может послужить причиной вашей или чужой, что одно и то же, травмы. Другие это тоже – вы, уверяет Цветаева, – ведь все одинаково хотят есть, пить, спать [12, с.537].

У Цветаевой было правило: прав, раз обижен. Она всегда была с обиженными. Здесь можно привести пример, когда обиженными оказывались евреи. Еврейский вопрос встал перед Цветаевой со всею остротою в 1927 году.

Философ Л.В. Карсавин отказался принимать участие в журнале «Вёрсты» по той причине, что журнал не показался ему евразийским. Одним из редакторов журнала был Эфрон, придавший этому изданию привкус большевизма, что немедленно было почувствовано истинными евразийцами. Л. Карсавин, П. Сувчинский написали М. Вишняку, что «среди ближайших сотрудников в редакции «Вёрст» есть евреи». С одной стороны, это был намёк на национальную принадлежность Эфрона. С другой стороны, намёк был ещё прозрачнее, намёк на связь евреев с революцией и симпатию евреев к советскому режиму. С их

точки зрения, раз Эфрон был еврей и симпатизировал советскому режиму, то и «Вёрсты » были просоветским изданием, и в таком издании им – евразийцам – нечего было делать.

Цветаева, не слишком обеспокоенная политической подоплёкой инцидента, всё свое внимание устремила на защиту Эфрона от подозрений в принадлежности к евреям. Она пишет письмо Л. Карсавину и П. Сувчинскому, доказывая, что Эфрон не еврей и не может быть евреем по той причине, что родился в православной семье. Цветаева акцентирует внимание на том, что мать Эфрона – русская, что Эфрон был крещён, что воспитывался в русской среде и в русской культуре, воспитывался русской няней: «Если сына русской матери и православных родителей, рождённого в православии, звать евреем – то что же стоят и русская мать и православие?» – вопрошает Цветаева с возмущением. «Делая С.Я. евреем вы 1) вычёркиваете мать; 2) вычёркиваете рождённость в православии; 3) язык, культуру, среду; 4) самосознание человека и 5) ВСЕГО человека. <…> Делая С.Я. евреем, вы делаете его ответственным за народ, к которому он внешне – частично, внутренно же – совсем непричастен, во всяком случае – куда меньше, чем я!» [14, с.185].

Что она имеет в виду, она, непричастная к евреям ни внешне, ни внутренно? Она имеет в виду свой интерес и симпатию к этому народу.

Евразийцы обманулись еврейской фамилией Эфрона, но это и была та самая внешняя единственная причастность к евреям, которую и имеет в виду Цветаева.

Кстати, в этой истории Цветаева кругом права. Национальность человека определяется, прежде всего, теми чертами, которые она перечислила в своём письме: наличием соответствующей крови, религией, языком, культурой, средой, самосознанием. По всем этим признакам Эфрон был русским, несмотря на свою еврейскую фамилию.

Цветаева яростно выступает на защиту Эфрона и даже воспрещает называть Эфрона евреем. Но, чтобы её самоё не заподозрили в антисемитизме (слишком эмоционально она воспринимает происходящее, подчёркивая русскость Эфрона), она делает в своём письме приписку: «Евреев я люблю больше русских и, может быть, очень счастлива была бы быть замужем за евреем, но – что делать – не пришлось» [14, с.185].

Для Цветаевой национальность не имела особого значения. Она знала, что порядочность и ум человека не стоят в прямой зависимости от его национальной принадлежности. Она знала, что и евреи не все кругом герои и пророки. И её большая, чем к русским, любовь к евреям объяснима. Не потому она любит больше евреев, что они лучше русских, а потому, что русские не то по глупости, не то по безалаберности, не то по бесхребетности допустили революцию (и евреев в революции),

предали Царя и допустили гибель Царской Семьи, подчинились большевикам, допустили погибель Русской империи и культуры.

Цветаевой был совершенно чужд антисемитизм. Всякое проявление антисемитизма она воспринимала очень болезненно, как личное оскорбление, как явление отвратительное и хамское. В письме к Ю.П. Иваску от 7 ноября 1930 года Цветаева рассказывает, что её пригласили сотрудничать в журнале «Утверждения», но сотрудники журнала позволили себе антисемитские выпады. Цветаева отказалась иметь дело с этим журналом: «Там, где говорят: еврей, подразумевают: жид – мне собрату Генриха Гейне – не место. Больше скажу – само не вместить: то место меня чует как пороховой склад – спичку» [14, с.384].

Здесь же Цветаева описывает сценку, которая произошла в Париже на состоявшемся 10 марта 1933 года диспута на тему «Гитлер и Сталин». Среди собравшихся были младороссы – эмигрантская организация монархического толка: «Доклад бывшего редактора и сотрудника Воли России (еврея) М. Слонима: Гитлер и Сталин. После доклада, к началу прений – явление в дверях всех младороссов в полном составе. Стоят, «скрестивши руки на груди». К концу прений продвигаюсь к выходу (живу за городом и связана поездом), так что стою в самой гуще.<…> С эстрады Слоним: “Что же касается Гитлера и еврейства…” Один из младороссов (если не “столп” – так столб) – на весь зал: “Понятно! Сам из жидов”. Я, чётко разорвав листовку пополам, иду к выходу. Несколько угрожающих жестов. Я: «Не поняли? Те, кто вместо еврей говорит жид и прерывает оратора, те – хамы. (Паузы и созерцательно) ХАМ-ЛО». Засим удаляюсь. (С каждым ГОВОРЮ на ЕГО языке!)» [14, с.384].

Но Цветаева не всегда протестовала, когда слышала слово «жид». Описывая В. Буниной посещение своей польской родни в Русском Доме (Дом для престарелых под Парижем) – двоюродных сестёр матери Цветаевой. От этих трёх старушек Цветаева слышит слово «жид», и когда Цветаева мягко сказала, что в её муже есть еврейская кровь, то одна из бабушек отвечала, что «жиды разные бывают». И Цветаева не стала со старушками спорить. Конечно, спорить со старушками было бессмысленно. Слова «еврей» и «жид» были для них синонимами, и слово «жид» не оскорбляло их слуха. Старушки Цветаеву обезоружили невинностью и простотою. В конце концов, и русские, и поляки, и англичане, и французы – разные бывают. С этим не поспоришь.

В этот же свой визит Цветаева узнаёт важную для себя информацию, что её дед – А. Мейн не был евреем, а был немцем. Кто-то в эмиграции пустил слух, что дед Цветаевой по материнской линии был евреем. Слух имел целью «дискредитировать» Цветаеву, мол, муж – еврей, и жена тоже того-с – с еврейской кровью. Мол, что с них, евреев, взять! Раз евреи, то и к большевикам относятся с симпатией.

А. Мейн был обрусевшим немцем. Цветаева знала об этом раньше от своей матери, но теперь получила как бы окончательное тому подтверждение.

Замечу, кстати, что, относясь к евреям лояльно, и даже признаваясь в любви к ним, Цветаева категорически отметает от своего мужа и от себя лично подозрения в принадлежности к еврейской нации. Ей хочется быть именно тем, кем она на самом деле является – русской по культуре, духу, рождению, но при этом она не отрекается ни от немецкой крови, ни от польской, тоже текущей в её жилах. Цветаева против всякого проявления антисемитизма, т.е. беспричинной, беспочвенной и бессмысленной ненависти к евреям. Она против национального клейма на человеке. Национальность – это не диагноз. Что «жиды» разные бывают, она знала с 16 лет, называя их героями, пророками, предателями, торгашами. В любой нации были свои герои и предатели, пророки и торгаши, и неправильно делать евреев только «жидами», т.е. только предателями и торгашами. Делать их только такими – значит заведомо лгать. Цветаева всякую заведомую ложь ненавидела и считала её низостью.

За плечами евреев Цветаева видела и ценила древнюю культуру, религию, уважала древность традициям и верность им.

Цветаева никогда не оценивала человека по его национальной принадлежности. Исходными данными были личные качества человека: порядочность – непорядочность, ум – глупость, талант – бездарность, склонность к добру – склонность к злу. Национальная принадлежность была бесплатным и необязательным приложением к личным качествам человека, необязательной экзотикой, опознавательным знаком определённого типа культуры, в лоне которой был воспитан человек, и не более того.

Думаю, что смысл высказывания Шопенгауэра был близок Цветаевой: «Самая дешёвая гордость – это гордость национальная. Она обнаруживает в заражённом ею субъекте недостаток индивидуальных качеств, которыми он мог бы гордиться. <…> Кто обладает крупными личными достоинствами, тот, постоянно наблюдая свою нацию, прежде всего подметит её недостатки. Но убогий человечек, не имеющий ничего, чем бы он мог гордиться, хватается за единственно возможное и гордится нацией, к которой он принадлежит; он готов с чувством умиления защищать все её недостатки и глупости» [16, с.60].

Национальное, по Цветаевой, временное. Национальное не войдёт в Царствие Небесное. Национальность – тело, одежда. Стоит только убрать тело или снять одежду, как откроется суть. Суть и есть личные достоинства человека. Они – вненациональны или над-национальны. Нечего и говорить, что Цветаева тысячу раз права в своём понимании национального вопроса, касалось ли это евреев или других народов. Её понимание национальной проблемы максимально совпадает с пониманием И. Ильина, утверждавшего, что истинный национализм

духовен, он идёт не только «от инстинкта национального самосохранения, но и от духа, и любит не просто «родное», «своё», – но родное великое и своё священное. Этим определяется отношение националиста и к другим народам.

Тот, кто совсем не знает, что такое дух, и не умеет любить его, тот не имеет и патриотизма. Но тот, кто чует духовное и любит его, тот знает его сверхнациональную, общечеловеческую сущность. Он знает, что великое русское – велико для всех народов и что гениальное греческое – гениально для всех веков; <…> и то, что глубоко и мудро в культуре китайцев или индусов, – глубоко и мудро перед лицом всего человечества. Но именно поэтому настоящий патриот не способен ненавидеть и презирать другие народы, потому что он видит их духовную силу и их духовные достижения. Он любит и чтит в них духовность их национальной культуры, хотя национальный характер их культуры может казаться ему странным, чуждым и даже неприятным» [3, с.251].

Цветаева не признавала ложь и самообман в вопросе национальном. Фразы вроде «русские берёзки», «русский можжевельник» вызывали в ней отвращение, потому что, «если не скажут, то и не отличить». Между тем, лжепатриотический пафос нередко овладевал русскими эмигрантами: «В Праге профессор Новгородцев читает 20-ю лекцию о крахе Западной культуры, и, доказав (!!!) указательный перст: Русь! Дух! – это помешательство. – Что с ними со всеми? Если Русь – переходи границу, иди домой, плетись. <…> Русь или нет, – люблю и никогда не буду утверждать, что у здешней берёзы – «дух не тот» <…> Они не Русь любят, а помещичьего гуся и девок. Я скоро перестану быть поэтом и стану проповедником: против кривизн» [15, с.521].

Среди обиженных были и есть люди с другим цветом кожи. У Цветаевой не было ни только национальных предрассудков, но и расовых. Правда, здесь у неё есть предпочтения. Так, негров и китайцев она предпочитает европейцам, и не потому, что европейцы плохи, а потому, что множество европейцев заражено европоцентризмом, расизмом и национализмом.

Негры вызывали особенную симпатию Цветаевой потому, что негрская кровь текла в жилах горячо любимого поэта А. Пушкина. Отсюда и признание Цветаевой: «Когда негр нечаянно становится рядом в метро, я чувствую себя осчастливленной и возвеличенной» [14, с.271].

Презрение к человеку из-за его национальности, презрение к расе, к которой человек принадлежит, презрение к стране, потому только, что она маленькая и беззащитная – всё это вызывает негодование Цветаевой. Когда фашисты напали на Чехию, Цветаева пишет цикл стихотворений во славу Чехии и против фашизма. Она сочувственно и гневно пишет А. Тесковой, что презрение к Чехии со стороны Германии есть хамство. Некогда любимой Германии Цветаева это хамство не простит.

Наиболее полно, ясно, отчётливо идею национального у человека выразил И. Ильин: «В жизни и культуре всякого народа есть Божие и есть земное. Божие надо и можно любить у всех народов, что и выражено словами Писания: «всяческия и во всех Христос», но любить земное у других народов не обязательно» [4, с.252].

Цветаева кратко сформулировала также кодекс чести победителя: после победы не надо торжествовать победы над врагом, а надо протянуть ему руку. Кодекс чести Цветаевой дышит благородством и великодушием. В свой кодекс чести Цветаева – словесница – включила и отношение к книге, советуя листать её с верхнего листа страницы, потому что читают не снизу вверх, а сверху вниз. Цветаева не забыла и о животных, советуя не смеяться над ними в присутствии других людей, ибо другие уйдут, а свои – останутся.

В заключение можно сказать, что в творческой этике Цветаева руководствуется идеей ослабления требований, предъявляемых художнику, но всё же в границах Уголовного и Гражданского Кодексов, а в общечеловеческой этике она руководствуется христианскими заповедями, пронизанными гуманными идеями. В целом Цветаева руководствуется принципами духовного аристократического (Бердяев) кодекса чести: великодушием, благородством, широтою взглядов, либерализмом и толерантностью. Но, безусловно, тема не исчерпывается границами данной статьи и может быть продолжена.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. – М., 1989.
2. Вышеславцев Б.П. Этика преображённого Эроса. – М., 1994.
3. Ильин И. Родина и мы // Литература русского зарубежья: Антология: В 6 т. – Т.2. – М., 1991. – С. 418–430.
4. Ильин И. Путь к очевидности. – М., 1999.
5. Ларошфуко Ф., Паскаль Б., Лабрюйер Ж. Суждения и афоризмы. – М., 1990.
6. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – М., 1978.
7. Маритен Ж. Ответственность художника // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и последователи Запада о месте культуры в современном обществе. – М., 1991. – С. 171–207.
8. Пруст М. Под сенью девушек в цвету. – М., 1997.
9. Пушкин А. Об искусстве: В 2 т. – Т.2. – М., 1990.
10. Соловьёв В.С. Философия искусства и литературная критика. – М.: 1991.
11. Тростников В.Н. Роль и место крещения Руси в общеевропейском духовном процессе второго тысячелетия христианской истории //

Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси: Сборник. – М., 1991. – С. 162–191.
12. Цветаева М.И. Сочинения: В 2 т. – Т.2. – М., 1988.
13. Цветаева М. Об искусстве. – М., 1991.
14. Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. – Т.7. – М., 1995.
15. Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. – Т.6. – М., 1995.
16. Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости. – СПб., 1914.
17. Шопенгауэр А. Инстинкты и художественные наклонности. – М.; СПб, 1886.

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена дослідженню ставлення М. Цвєтаєвой до етичних цінностей з точки зору людини і митця. М. Цвєтаєва вважає, що дозволене митцю в творчості, не повинно бути дозволене людині в житті. Художня творчість, вважає М. Цвєтаєва, пов'язана з деякою свідомо допустимою етичною вадою творця. Погляди М. Цвєтаєвой на проблеми моральності розглядаються в порівнянні з поглядами на ті ж самі проблеми французького філософа, сучасника російського поета, Ж. Марітена.

SUMMARY

The article presents the research of Tsvetaeva's regaring to moral values from the point of view of human being and artist. Tsvetaeva supposes that permitted to artist in creation, must not be permitted to human in life. Art creation, believes Tsvetaeva, is doomed to some consciously permissible moral creator"s defect. The views of Tsvetaeva on moral problems are compared to the views on the same problems of French philosopher, contemporary of the Russian poet, J. Mariten.

Т.М. Марченко
(Горловка)

УДК 882

АВТОРСКАЯ СУБЪЕКТИВНОСТЬ В ДУМЕ К.Ф. РЫЛЕЕВА «БОГДАН ХМЕЛЬНИЦКИЙ»

«Думы» К.Ф. Рылеева (1821–1823гг.) – высшее достижение декабристской поэзии, представляют собой лиро-эпический цикл, в котором дух авторства, авторская концепция, проявляют себя особенно ярко, организуют каждое произведение, порождают его художественную це-

лостность. В цикл вошли 25 стихотворений-портретов, изображавших знаменитых людей русской истории. В этой галерее исторических персонажей поэт поместил и Богдана Хмельницкого – так в его творчестве возникла тема Украины. Цель настоящей статьи – показать своеобразное, индивидуально-авторское, личностно-субъективное видение поэтом декабристом образа великого украинского гетмана, вскрыть причины подобной субъективности.

Уже первые публикации дум в журналах и альманахе «Полярная звезда» сопровождались обвинениями автора в антиисторизме. Одним из наиболее суровых критиков был А.С. Пушкин, требовавший от поэта правдоподобного изображения характеров и художественной объективности, а не попыток «уложить» историю в заранее подготовленные схемы гражданских понятий. Признавая важность гражданской поэзии, он ратовал в пользу того, чтобы патриотизм согласовывался с духом исторического времени и народной самобытностью.

Споры о характере исторического мировоззрения К.Ф. Рылеева длились многие десятилетия. Современные исследователи пришли к выводу, что характер рылеевского историзма не должен сводиться лишь к проблеме правдивости, верности в изображении исторических лиц. Обращаясь к поэзии, основанной на историческом материале, выбрав для изображения эпоху национально-освободительной борьбы украинского народа, литератор, прежде всего, взывает к национальному самосознанию своих современников.

К.Ф. Рылеев был далёк от намерений умышленного искажения истории, и, как ни парадоксально, именно объективные факторы – общественная и литературная жизнь России того времени, сформировавшие его мировосприятие и политические взгляды, – привели к глубоко субъективной, авторски преднамеренной интерпретации исторических образов, определили неповторимость и своеобразие поэтического голоса литератора-декабриста.

Академик Д.С. Лихачёв выделял в составе авторской субъективности два важнейших компонента. Первый – слой «активного воздействия на читателя», сфера сознательных и направленных утверждений, мыслей и связанных с ними чувств. Второй – слой «пассивный». Это мировоззренческий фон, который «приходит» в произведение от укоренённых в обществе представлений непроизвольно, как бы минуя авторское сознание [2, с.130-131]. Так, само обращение поэта к украинской истории представляется не случайным и даже естественным, ибо оно связано именно с мировоззренческим фоном эпохи романтизма. Время становления поэтического таланта К.Ф. Рылеева – это годы, когда Россию буквально захлестнула волна интереса, романтической увлечённости прошлым, во-первых, и богатейшим народным творчеством, во-вторых. В книге «О романтической поэзии» Орест Сомов, извест-

ный в то время писатель и ближайший знакомый К.Ф. Рылеева, украинец по происхождению, призвал русских поэтов описывать «малороссиян с сладостными песнями и славными воспоминаниями, воинственных сынов Сечи Запорожской… Цветущие сады плодоносной Украины, живописные берега Днепра, Псла и других рек Малороссии ждут своих поэтов и требуют дани от талантов отечественных» [6, с. 41]. Многие романтики, воспользовавшись этим советом, действительно открывают для себя Украину, Малороссию, как экзотический мир, мир прекрасной природы, сильных духом людей, в жестоких сражениях отстоявших свободу и воспевших былые подвиги в дивных песнях-думах. Украинская экзотика резко контрастировала с прозаически-меркантильной действительностью кризисной, переходной для России эпохи, неприятие которой характерно для личности, погружённой в обстановку романтического двоемирия. Как события в культурной жизни были восприняты в русских столицах выход «Грамматики малороссийского наречия» О. Павловского (1818 г.) и сборника «Опыт собрания старинных малороссийских песней» князя Н.А. Цертелева (1819 г.). В этом сборнике впервые были опубликованы записанные от кобзарей народные думы о Б. Хмельницком. Ярко живописует самобытные традиции и героическое прошлое украинского народа в своих романтических повестях Орест Сомов, в журнале «Соревнователь просвещения и благотворения» (ч.5 и 6 за 1819 год) появился роман Ф.Н. Глинки «Зиновий Богдан Хмельницкий». Роман стал результатом изучения исторических хроник и казацких летописей, поездок автора на Запорожье, Киевщину и Черниговщину. Одновременно на заседаниях Вольного общества любителей российской словесности, членами которого были К.Ф. Рылеев и названные выше литераторы, обсуждаются проблемы патриотического просветительства, ведётся полемика о практическом воплощении идеи героико-патриотической, национально-самобытной литературы. Гражданственность как категория поэтического, прекрасного обретает смысл в произведениях будущих декабристов. «Цель моя, – писал К.Ф. Рылеев в первой редакции предисловия к «Думам», – распространить между простым народом нашим, посредством Дум сих, хотя некоторые познания о знаменитых деяниях предков, заставить его гордиться славным своим происхождением и ещё более любить родину свою» [4, с.279]. Два десятилетия спустя другой русский поэт Н.П. Огарёв с позиций иного времени сформулировал сущность дум: «Он поставил себе невозможную задачу сочетания исторического патриотизма с гражданскими понятиями своего времени, отсюда вышло ложное изображение исторических лиц ради постановки на первый план глубоко сжившейся с поэтом гражданской идеи» [3, с.341]. Задуманное вполне удалось поэту – герои его дум мыслят и говорят как декабристы.

Перечисленные обстоятельства и факты общественной и литературной жизни России преддекабристской поры и составили тот «пассивный слой» авторской субъективности (если пользоваться терминологией Д.С. Лихачёва), который предопределил активную субъективность, ярко проявившуюся в думах вообще и в единственной «украинской» думе «Богдан Хмельницкий» в частности.

Итак, в соответствии с целями героико-патриотической поэзии и общим замыслом цикла, К.Ф. Рылеев создал образ Богдана Хмельницкого – героя-патриота, не жалевшего сил ради свободы «украинских степей». На поле брани саблей и в темнице силой несгибаемого духа он борется с «пришлецами иноплеменными», «мучителями ожесточенными», которые несут его народу рабство. Спокойно, с величием души, он воспринимает выпавшие на его долю бедствия, твёрдо отстаивает свои убеждения и не боится смерти:

«Друзья! – он к храбрым восклицает. –
За мной, чью грудь волнует месть,
Кто рабству смерть предпочитает,
Кому всего дороже честь!» [5, с.127].

Малый жанр думы не позволяет автору дать полномасштабное жизнеописание героя – перед читателем лишь сюжетная зарисовка, эпизод, в котором заострены до предела мотивы борьбы и мести, великих страстей, страданий, бед. Читателю может быть неизвестна предыстория событий, описанных в произведении, равно как и последовавшее далее. Но, за драматическим эпизодом из жизни Б. Хмельницкого – его пребыванием под арестом в польской тюрьме, действительно имевшем место, угадывается судьба целого народа, лишённого «священнейших прав». Образ, созданный К.Ф. Рылеевым, никак не противоречит образу реального Богдана Хмельницкого, в то же время – нет оснований говорить и о его соответствии историческому прототипу. Перед нами образец патриота-гражданина, одержимого идеей свободы родины. Эта черта доминирует и является единственно значимой для автора. Тот факт, что любая историческая личность – порождение условий и обстоятельств конкретной исторической эпохи, не существенен для К.Ф. Рылеева. Украинский гетман проявляет редкостное единомыслие с героями других дум, живших в разное время. Его уста – рупор идей автора, его политическая программа. По мнению В.Г. Базанова, открытая цель дум – художественное жизнеописание героев, цель более специальная – пропаганда декабристских идеалов. Именно поэтому в тексте преобладают монументальные, возвышенно-декламационные интонации, страстная патетичность. Не случайно учёный назвал думы К.Ф. Рылеева «поэзией возвышенного красноречия» [1, с.17]. Поэт игнорирует традиционную для романтиков творческую установку – он не уделяет внимания так называемому «национальному коло-

риту» или « колориту эпохи». Здесь нет никакой связи с фольклором, с народными историческими песнями, с думами украинских кобзарей, его герой говорит на языке стихов Батюшкова или Жуковского, то есть на современном русском языке.

Жанровая живопись у Рылеева необыкновенно выразительна и рельефна, она позволяет читателям как бы воочию увидеть происходящее, проникнуться чувствами, кипящими в душе героя. Показательны детали-штрихи к общей картине – «мёртвое молчанье темницы», «заржавые оковы», скрипящие створы дверей, забытый узник, над которым нависла опасность погибнуть «от рук презренных палача». Как и персонажи всех остальных дум, Б. Хмельницкий помещён в определённую ситуацию, предполагающую раздумья героя о судьбах своей страны и своего народа, о назначении собственной жизни:

Средь мрачной и сырой темницы,
Куда украдкой проникал,
Скользя по сводам, луч денницы
И ужас места озарял,
В цепях, и грозный, и угрюмый,
Лежал Хмельницкий на земле;
В нём мрачные кипели думы
И выражались на челе…» [5, с.126].

Далее автор передаёт собственно думу – внутренний монолог героя, содержание которого так созвучно декабристскому поколению. Сама жанровая природа произведения – дума – усиливает субъективность в него заложенную.

В анализируемой думе действует не только герой – пример для подражания, но и злодей – тоже пример для читателя, но отрицательный. Это тоже реальное историческое лицо – Чаплицкий, чигиринский подстароста, сыгравший зловещую роль в судьбе гетмана, разоривший родовое гнездо Хмельницких и ускоривший его отъезд в Запорожскую Сечь. В художественном мире произведения злодей-Чаплицкий отнюдь не только личный враг Богдана, а собирательный образ врага, угнетателя. Личная драма героя на фоне общенародных бедствий лишь усиливает напряжённость ситуации. Поэт, видимо сознательно, умалчивает об их личной вражде, Хмельницкий намеревается наказать мучителя всей страны, за кровь и слёзы жён, старцев и сирот. Таким образом, К.Ф. Рылеев невольно вступает в своеобразный скрытый диалог с многочисленными недоброжелателями украинского гетмана, историками и политиками, ещё при жизни Хмельницкого, а затем после его смерти утверждавшими его сугубо личную заинтересованность в восстании против поляков, его жажду личной мести обидчикам.

Вполне естественной и логичной, с точки зрения декабриста, выглядит и следующая ситуация – мучения и мужество узника вдохнули почтенье и любовь к нему в душу молодой жены Чаплицкого, которая порывает с тираном и приходит в темницу, чтобы помочь Хмельницкому бежать. Из её рук он получает меч и свободу. Страстная любовь, вспыхнувшая в душе женщины, жены врага, значительно усиливает привлекательность образа украинского героя в глазах читателя, ярко подчёркивает притягательность его идеалов общенародного блага и всеобщего благоденствия.

В романтической эстетике нередки случаи использования приёма контраста. Обратился к этому приёму и поэт-декабрист. Это не только контрастная пара «герой» – «антигерой», Б. Хмельницкий – Чаплицкий. Контрастны и начало и конец думы. Картина мрачной и сырой темницы, где томится герой, обуреваемый думами, надеждами, сомнениями и даже отчаянием, сменяется иной, картиной «засиявшей зари свободы». Днепр плещет волною в берега, нетерпеливый конь несёт Хмельницкого, «веселья полного», к толпам восторженных казаков, толпы сарматов надменных разбиты и в украинских степях воцаряется свобода.

Руководствуясь исключительно пропагандистскими политическими целями, К.Ф. Рылеев сознательно допускает анахронизм в изображении исторических событий. Как известно из исторических источников, арест Б. Хмельницкого имел место осенью 1647 года, в начале 1648 он бежал из тюрьмы на Запорожье, там был избран гетманом и начал подготовку к походу на поляков. Лишь к началу мая 1648 года две армии – шляхетская и казацкая – сошлись в урочище Жёлтые Воды. Здесь была одержана первая крупная победа над «сарматами», как вслед за некоторыми историками называет поляков К.Ф. Рылеев. Этот период протяжённостью в несколько месяцев сжат поэтом максимально – события следуют одно за другим не разделённые временем. Бежавшего из тюрьмы Б. Хмельницкого К.Ф. Рылеев сразу же отправляет на Жёлтые Воды – «и вкруг его, как моря волны, рои толпятся казаков» [5, с.128]. Подобные анахронизмы не существенны для романтических взглядов на историю вообще и для героической поэзии декабристов особенно. Они никак не влияют на главную идею, а, значит, вполне уместны и оправданны. Более того, поэт вообще никак не ориентирует читателя в историческом времени. Возможные даты событий приблизительно реконструируются в результате текстуального анализа и исторического комментария текста произведения. К.Ф. Рылеев воссоздаёт лишь общую исходную ситуацию: украинский народ томится под польским игом и копит силы для борьбы, медленно, но неуклонно зреющее недовольство неизбежно приведёт к открытому выступле-

нию, которое и призван возглавить истинный сын своего отечества. Таким народным вождём, всенародно любимым и почитаемым, «богом данным», как писалось в казацких летописях и как отмечено Рылеевым, действительно был Б. Хмельницкий.

Предметом особого внимания должна стать связь, несомненно, существующая между жанровой природой думы и характером авторской субъективности в ней. Как известно, споры о жанровой природе рылеевских произведений возникли сразу же после первой их публикации. До сих пор жанровые корни дум К.Ф. Рылеева до конца не исследованы теоретиками. Их зачастую отождествляют то с эпическими элегиями, то с героидами, стихотворениями-портретами, то с гимнами, то с элегическими песнями. Сам поэт изначально настаивал на том, что создал новый особый жанр, глубоко национальный и своеобразный. «Дума – старинное наследие от южных братьев наших, наше, русское, родное приобретение», – так ответил на все споры К.Ф. Рылеев [4, с.276]. Как бы то ни было, ярко выраженная авторская субъективность изначально предопределена самой жанровой спецификой произведений, равно как и задачами создания политического эффекта, стоявшими перед их создателем.

Интересно, что поэт отдавал себе отчёт в собственной субъективности. Зная о скептическом отношении А.С. Пушкина к «Думам», о множестве других критических отзывов, он не соглашался с упрёками и критическими выпадами и вступил в литературную полемику с оппонентами. Так, в стихотворном послании к А. Бестужеву он пишет:

Хоть Пушкин суд мне строгий произнёс
И слабый дар, как недруг тайный, взвесил,
Но то того, Бестужев, ещё нос
Я недругам в угоду не повесил.

Моя душа до гроба сохранит
Высоких дум кипящую отвагу;
Мой друг! Недаром в юноше горит
Любовь к общественному благу! [3, с.341].

Именно это «кипящая отвага» в душах героев поэта-декабриста и сделала его «Думы» столь привлекательными для читателей, стихотворения не были обделены и вниманием литературоведов нескольких поколений, они довольно хорошо изучены благодаря усилиям В.И. Маслова, В.Г. Базанова, А.Т. Цейтлина, И.Я. Заславского, А.Е. Ходорова, В.И. Мацапуры. Однако, большинство имеющихся исследований посвящены вопросам идейно-художественного своеобразия цикла в целом. Выделение же думы «Богдан Хмельницкий» из общего жанрового ряда и ее анализ как самодостаточного произведения обусловлен

новыми перспективами в изучении русско-украинских литературных связей, украинской темы в русской литературе, рецепции образов украинских исторических деятелей в украинской, русской и других национальных культурах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Базанов В.Г. К.Ф. Рылеев. Вступительная статья // Рылеев К.Ф. Стихотворения, статьи, очерки, письма. – М., 1956. – С.5-39.
2. Лихачёв Д.С. Заметки и наблюдения: Из записных книжек разных лет. – М., 1989.
3. Поэты пушкинского круга. – М., 1983.
4. Рылеев К.Ф. Нечто о думах // Рылеев К.Ф. Полн. собр. соч. – М., 1934. –С.275-281.
5. Рылеев К.Ф. Богдан Хмельницкий // Рылеев К.Ф. Стихотворения, статьи, очерки, письма. – М., 1956. – С.126-129.
6. Сомов О. О романтической поэзии // Литературное наследство: Декабристы-литераторы. – М., 1954. – Т.59. – Кн. I. – С.39-47.

АНОТАЦІЯ

Думи К.Ф. Рилеєва – найвище досягнення декабристської поезії, в жанровому відношенні являють щось середнє між історичним гімном та віршем-портретом. Жанрова природа і суспільно-політичні обставини, вяких були створені твори, визначили вибір персонажів і однозначно суб'єктивну авторську трактовку історичних подій і образів, в них зображених. Це, перш за все, відноситься до єдиної в циклі "української" думи "Богдан Хмельницький".

Доповідь була заслухана на Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми загальної, германської, романської та слов'янської стилістики" (19-20 травня 2003р., Горлівка).

SUMMARY

K.F. Ryleiev's dumy are the highest achievement of the decabrists' poetry. In the sphere of genre they are between the historical hymn and the portrait verses. The genre nature, social and political situation, in which they were written, determined the characters' choice and the author's subjective treatment of the depicted historical events and persons. Fist of all it applies to the only "Ukrainian" duma "Bogdan Khmelnitskyi".

The report was made at the scientific-practical conference "The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics" (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

Т.В. Михед
(Ніжин)

РЕЦЕПЦІЯ ШЕКСПІРА В ЛІТЕРАТУРІ АМЕРИКАНСЬКОГО РОМАНТИЗМУ

"У всього на світі є два держала, бійся узятись не за те, за котре треба", – з притиском цитував Епіктета Р.В. Емерсон, один із визнаних вождів американського романтизму, свідомий необхідності випрацювання засадничих основ новостворюваної національної культури [10, с.226]. "Наш словник – саме життя. Змістовно пройшли роки, ... присвячені вивченню науки і мистецтва з єдиною метою – знайти у розмаїтті їх фактів мову, засобами якої можна було б проілюструвати і втілити здобуті нами знання. ... Життя стоїть за нами, наче каменярня за черепицею та карнизами, що прикрашають сьогодні наші будівлі. Ось як слід вивчати граматику" [10, с.235]. Емерсон, а з ним були згідні майже всі мисленники, означив головний вектор формування культурної граматики / матриці / канону, що, завдячуючи здобуткам романтизму, став підґрунтям національної літератури.

Під каноном ми розуміємо певний ідеал, що "розчиняється в загальній меті художньої творчості окремої доби і грає роль не стільки обмеження і рамки, скільки внутрішнього кістяка, пружини, що штовхає уяву глядача і творчість митця в певному напрямку" [7, с.4]. Категорія канону належить до різноманітних сфер художньої діяльності, але завжди утримує певні генетичні риси. До них, зокрема, відносяться:

- ставлення до канону як "взірця і [...] критерію позитивної оцінки всіх його наступних відтворень" [4, с.13]. Тож канон, як першопочаток і першовзірець, є водночас і критерієм формування диференційованості і оцінюваності всієї повноти можливих принципів художнього конструювання;
- канон, конституюючи культурну пам'ять, активізує попереднє знання, збуджуючи "нарощування інформації всередині свідомості одержувача. Це самозростання інформації приводить до того, що аморфне в свідомості одержувача стає структурно організованим..." [5, с.19]. Завдяки цьому деканонізований текст виступає як джерело інформації, а канонізований функціонує у якості її збудника;
- канон передбачає певну "міру повторюваності, відтворюваності в культурі: наскільки часто якийсь текст читається, перечитується, згадується, цитується, інтерпретується на протязі значимого відтинку часу" [1, с.68]. Або, іншими словами, "канонічність – це тягла у часі популярність; "бестселер" у історичному вимірі" (В. Немояну);

- усталеність канону, що зберігає іманентно-латентні інформаційно-інтерпретаційні потенції, сприяє формуванню нового естетичного ідеалу, що, власне, і є його кінцевою метою і забезпечує його притягальність і вітальність.

Серед багатьох чинників, що визначили смислонаповнення літературного канону американського романтизму, виділимо найпосутніші. Самоідентифікація нації та її культури відбувалась, у першу чергу, через проекцію біблейської Книги Буття на американську гуманітарну площину, що було прямим наслідком потужної пуританської традиції, принесеної першопоселеннями. Інший фактор – протистояння культурному впливу метрополії, у опозиції до якого активно формувався власний культурний канон. Ці процеси відбувались на фоні актуалізації національної свідомості і в Старому Світі, каталізатором яких були наслідки Французької революції та наполеонівських воєн. Нове розуміння нації і категорії народу як суб'єкта історії, з одного боку, стимулювало пошуки і шляхи самоідентифікації, а з іншого – виразне маркування англійської ідентичності сприяло дистанціюванню американської літератури, що об'єктивно розводило їх у різні площини.

Приймаючи значимість і знаковість пуританського дискурсу як маніфестовану і усталену даність американської літератури, що цілеспрямовано прагнула наповнити пророчі інтенції європейського романтизму живим і реальним смислом, докладніше зупинимось на другому факторі.

"Деанглізація" з 1830-х років визначає характер діалогу американських романтиків із метропольною культурою. "Довіра до себе", проголошена Емерсоном, спонукає "звільнитись від тиранії" "генія старого світу" [8, с.70], відмовитись від притаманних англійському літературному канону образів і стереотипів. В.К. Брайєнт суворо напучував брата, який, проживаючи в Іллінойсі, написав вірш про жайворонка: "Чи бачив ти коли-небудь цього птаха? Дозволь мені порадити тобі брати свої образи при змалюванні природи зі світу, який тебе оточує ... Жайворон – англійська пташка, і американець, який не бував у Європі, не має права захоплюватись нею" [16, с.87]. Літератори США доби романтизму створювали одночасно як національну літературу, так і національний варіант "прочитання" англійської літератури, намагаючись зруйнувати традиційний ієрархічний канон. Для них – це "величний, грандіозний монумент, що звели мислителі минулого ..." [3, с.33], який стоїть осторонь тектонічних зрухів історії і не відповідає вимогам створення нової парадигми історичного пізнання, що вдовольнила б нові запити демократизованого, чи мріючого про це, суспільства. Нація, перебуваючи у стані динамічного формування, потребувала його підтримки і живлення засобами культурних практик, що включали і створення текстів як каталізаторів процесу самоідентифікації. "Адже, – як проникли-

во казав Емерсон, – Америка – це поема, котра пишеться у нас на очах..." [11, с.324]. Йому вторував Д.К. Полдінг: "Під національною драмою ми розуміємо ті твори, ... що безпосередньо звернені до національних почуттів, спираються на вітчизняні факти і події, пояснюють чи висміюють вітчизняне життя і, зрештою, піднесено уславлюють і захищають ті великі і знамениті особливості характеру і умов життя, котрі вирізняють нас з-поміж інших народів" [Цит. за: 16, с.98].

Культивовані романтизмом категорії народності і національності на американському ґрунті, акцентувавши власну окремішність, сприяли самосотворенню нації як суб'єкта історії. Література, виконуючи роль механізму детермінації дії і системи оцінки соціуму, автономізуючись, відчувала необхідність орієнтиру / перевірки певним ідеальним зразком / каноном, присутність якого б відтінила (підтвердила, заперечила) її значимість і унікальність долученням до канонічного прошарку культурної пам'яті. Таким каноном не могла бути цілокупна англійська література, тотожність якій розцінювалась на рівні втрати державної незалежності. У промові "Американський Вчений" (1837), що сприймалась спільнотою як виголошення щонайменше декларації духовної незалежності, Емерсон проголосив: "Віра у ще невідкриту могутність людини належить... згідно пророцтву – Американському Вченому. Задовго ми дослухались до вишуканих муз Європи. Вже зараз підозрюють, що за своїм духом вільний громадянин Америки... схильний до копіювання і покірності.... Але ми зіпнемось на власні ноги, будемо працювати власними руками і говоритимемо те, що народжується у нашій власній душі" [10, с.245-246]. Тому-то Ф.Купер категорично не прийняв позірно схвального, але сутнісно меншовартісного порівняння з Вальтером Скоттом ("американський Скотт"), а Г. Мелвілл сформулював загальну думку у формі епатуючої негації: "Нам не потрібні ні американські Голдсміти, ні, тим більше, американські Мільтони" [Цит. за: 15, с.187].

Тотальна негація не торкнулась, як це не парадоксально, найбільш канонізованої серед постатей метропольної культури – В. Шекспіра. Роздуми-есеї чи окремі фрагменти з теми "Шекспір для Америки" (назва шкіца В. Вітмена), що з'являлись протягом XIX століття, віддзеркалюють всю гаму суперечливих оцінок Шекспіра і його творів. Різновекторна частотність та інтенсивність використання імені Шекспіра і його героїв, приховане і відкрите цитування текстів зрештою змусили визнати: "Шекспір для Америки таке ж велике ім'я, як і для Англії, і, я [Фенімор Купер – Т.М.] певен, тут його люблять не менше" [2, с.83]. Або, згідно афоризмові Г. Торо, "Шекспір є Шекспір, чи то вдома, чи закордоном"[Цит. за: 15, с.82]. Процес критичної переоцінки Шекспіра обернувся його включенням до літературного канону, де він зайняв центральне місце, ставши базовою метафорою, що синтезувала дві потужні категорії канону – "першість" і "вартісність".

Так, Г. Мелвілл у рецензії на збірку новел Н. Готорна доводить його значимість прямою аналогією з Шекспіром: "Я і не стверджую, що Натаніел із Салему більш великий, ніж Вільям із Евону, чи рівний йому за величчю. Я стверджую лишень, що різницю між цими двома людьми у жодному випадку не можна вважати незмірною. Не так багато потрібно для того, щоб Натаніел став цілком нарівні з Вільямом" [6, с.386].

Відомого пуританського проповідника, брата Г. Бічер-Стоу, Генрі Ворда Бічера називали "Шекспіром американської кафедри". Це звання, як і біблейську метафору "ловець людей", він майстерно обігрував у своїх проповідях, нарівні оперуючи образами Святого Письма і Шекспірового тексту [13, с.24]. Власне, Г.В. Бічер постає продуцентом нової, єдиної, структурно організованої системи як результату переосмислення текстів культурного канону.

Філософія трансценденталізму, цього суто американського культурного явища, схарактеризована істориком руху Г. Годдардом як "сплав платонівської метафізики з пуританською свідомістю, сплав, котрий міг виникнути тільки у певний час, за певних умов, на спеціально підготовленому для цього ґрунті" (зразу зазначимо: мається на увазі Нова Англія 1830-х років) [14, с.189], серед іншого фондувалась на неоплатонічних ідеях Томаса Тейлора, "Шекспіра серед святих" (Емерсон). Ця система включала в себе і німецьку ідеалістичну філософію (зосібна виділимо вплив І. Канта, трактування яким категорій "трансцендентного" і "трансцендентального" стало імпульсом до випрацювання власної релігійно-етичної доктрини), естетичні студії Кольріджа і філософські розмисли Карлейля, опертя на спіритуалізм Сведенборга та унітаріанство, що мислилось як опозиція пуританізму, а зрештою – саме стало об'єктом критики. З цього складного конгломерату, далеко не всі складові якого ввійшли до переліку, завдяки Емерсону виділилась у якості центральної категорія Природи, як наділена вищим смислом. За Емерсоном, світ – "це величезна картина, намальована Богом за одну мить і навіки для того, щоб її споглядала душа" [9, с.212]. Тоді мистецтво у найвищих своїх здобутках – це "природа, що пройшла крізь призму людини" [9, с.190]. Тому завдання поета і філософа – осягнути моральний смисл Природи, закодований у її символах і знаках. На це спроможний, на думку Емерсона, поперед інших, Шекспір, єдиний, хто наблизився до ідеалу поета. Його визначальною ознакою є здатність "прозирати у найвіддаленіші куточки природи і зв'язувати в єдине ціле вищим духовним зв'язком речі, що якнайдалі розташовані одна щодо другої" [9, с.208]. Ця здатність генія – пізнати істину і, творчо переосмисливши, втілити в абсолютних художніх сутностях, – стає для Емерсона стимулом у *самостановленні і само-формуванні* особистості: "Усвідомлюючи нікчемність моїх думок, ... я втішаюсь думкою про ці високі прикла-

ди [Мільтон, Шекспір і Платон – Т.М.] ... Тоді і я дерзаю; я теж намагаюсь стати зразком такої душі...” [12, с. 251]. Пуританське начало, яким пронизана вся діяльність Емерсона, відчутне у ненав’язливому (в даному випадку) дидактизмі, що заохочує імплікованою інтонацією звертання наслідувати його / Шекспірів приклад. У такий спосіб зреалізується бажана соціумом дієвість окремого, інкорпорованого до загального: “великі поети – Гомер, Чосер, Шекспір, Рафаель – у своїй творчості не знають обмежень, окрім тих, що поставило саме життя...” [11, с.326]. Так, до всього, зреалізується і маніфестована “довіра до себе” як свідчення і доказ власного, незалежного погляду на світ і людину, того морального нонконформізму, формування якого мала за кінцеву мету етика трансценденталізму.

Втім, фундаментальність, масштабність у визначенні мети, підтримана авторитетами і, перш за все, канонізованим Шекспіром, почасти блокується сумнівом у самодостатності її звершення. Експектації американського читача і самого Емерсона ще грандіозніші: так, Шекспір – “геній одкровення”, але “світ і досі потребує поета – проповідника”, що з’єднав би геній Шекспіра і геній Сведенборга [15, с.413]. Ця метафорична структура, канонічна за сенсом, апелює до комплексу пам’яті соціума, англосаксів-пуритан, і програмує певний напрямок думання – створення національного літературного канону.

Учень, друг і послідовник Емерсона, Г. Торо, розвиваючи його ідеї і постулюючи трансценденталістську концепцію мистецтва, наголошує на особливій місії поета, який для нього є надзвичайною особистістю: це – пророк і провидець. Торо виділяє три категорії літераторів: “поети, або генії”, “художники” і “ремісники”. Критерієм розмежування стає здатність пізнати істину, яка в гносеології трансценденталізму осягається інтуїцією. Тож “поет”, творчість якого є несвідомою та інтуїтивною, займає найвищий щабель, бо є посередником між Богом та людністю, адже йому довірено віщати істину: “Є два види творчості, великих і рідкісних: один – твори генія або богонатхненного, інший – витвір інтелекту та смаку і лише інколи натхнення. Перший із них – за межами критики. Він істинний і сам диктує критикам правила. У ньому завжди пульсує життя. Він священний, і читати його слід із тим же благоговінням, з яким ми вивчаємо творіння природи” [17, с.400]. Як і стверджував Торо, такі митці трапляються дуже рідко, тому він зміг назвати лише двох – це Шекспір і Бернс. З часом ім’я Бернса зникло зі сторінок творів Торо, до постаті ж Шекспіра він повернувся наприкінці життя, зазначивши 1861 року: “Недолугий літератор потребує ... того, що він вважає великою темою і якою ми вже зацікавились з оповідей інших, але геній, хоч би Шекспір приміром, історію своєї парафії розкаже цікавіше, ніж інший історію світу” [15, с.166].

Ставлення В. Вітмена до Шекспіра має свою сюжетику та експресію, дещо відмінну від романтичного загалу, яка, втім, заразом і віддзе-

ркалює найпосутніше в інтерпретації канону. Вітмен провокативно-свідомо конструює поетичний простір довкола свого двійника / головного героя / персонажа збірки "Листя трави" – "Волта Вітмена", постать якого, подробиці життя, особисті спогади стають осердям, що визначає орбіту розміщення поетичних текстів. Вітменові важлива сама структура цих фрагментів – мозаїк "Листя трави" (чи "Пам'ятних днів", що непосутньо), кожна з яких виражає одиничне, окреме, що водночас відтворює універсальне, цілокупне. У "вітменоцентричній" системі Шекспіру відводиться роль посередника-конкурента: "Один – самотній він стоїть". Хоч хотілося б, так по-американському, скористатися ним: "Може, й справді, скористаємось сонцем англійської літератури та найяскравішими зірками її системи як кілочками, щоби повісити наші думки, просто так, для домашнього вжитку?" [18, с.1016].

Міфологізація власної постаті, гра з читачем в анонiма / творця / само- репрезентанта актуалізувала у свідомості Вітмена "шекспірівське питання" як одне зі змісточинних складових шекспірівського канону: "Ми всі знаємо, скільки міфічного у шекспірівському питанні, як воно вирішується сьогодні". Вітменові важливо інкорпорувати шекспірівський міф у власну художню ситуацію, підштовхнути до розгадки власного митецького міфу, паралельного до канонічного: "Що ховається за історичними п'єсами Шекспіра? ... Це результат **серйозно контрольованого плану** [виділено Вітменом –Т.М.]. Що то був за план? Чи радше, що приховував він ?.." Іронізуючи зі здобутків науковців, що "вздовж і впоперек дослідили Шекспірову територію", Вітмен "відкриває" в "п'єсах науково-подібну (Беконову?) інавгурацію сучасної Демократії" [18, с.1150], нав'язавши класику ідеологію своєї доби і вітчизни. Шкіци Вітмена "Роздуми про Шекспіра", "Шекспір для Америки" показово бінарні: "бездоганний і недосяжний" [18, с.1151] створив "комедії, що назагал неприйнятні для Америки і Демократії" [18, с.1152]. Пояснення, як і завше, дає сам Вітмен: "Шекспір уособлює розкіш століть феодалізму – горду особистість, яку вони породили, і змальовує любовну пристрасть. Біблія ж понад усе ставить благочестя, полум'я віри і абсолютну справедливість, могутнішу за владу королів, мільйонерів чи будь-якої більшості" [18, с.1259].

Така "компаративістська" свобода і розмах візуалізують своєрідний пунктир діалогу, що вів Вітмен із Шекспіром, шукаючи аргументів, добираючи, у своїх інтересах, постать співвіднесену, співмірну за авторитетом. У кінцевому результаті відрефлексована історія Вітменового особистісного життєвого досвіду, як продукта і продуцента певної соціальної та духовної практики, звела у одному художньому просторі Шекспіра і Джорджа Фокса.

Промовиста, графічно маркована, назва статті Вітмена "Джордж Фокс (і Шекспір)" відразу визначає пріоритети. Засновник квакерства,

течії протестантизму, до якої належала родина Вїтмена, Джордж Фокс (1624 – 1691), як постійно наголошує поет, жив у шекспірівські часи і не поступався за силою духу діячам Ренесансу. "Як і Шекспір, Фокс – людина скромного походження і достатку". У 20 років він почув поклик Бога, присвятив себе вивченню Святого Письма, яке, за легендою, "знав напам'ять, бо був обраний виконати місію" [18, с.1243]. Невтомно шукаючи істину, сумніваючись і впадаючи у відчай, він зрештою церковним символам віри протиставив "внутрішнє світло", яке є у кожній людині. "Це властива кожному здатність визнати і прийняти присутність Бога" [18, с.1245]. Його послідовники називали себе "дітьми світла", але він віддавав перевагу іншій назві – "друзі". Служба друзів проходила у мовчанні, бо, на думку Фокса, будь-яка зовнішня впорядкована структура могла стати на заваді відчуття "внутрішнього світла", що обов'язково передує появі Духа.

Вїтмен розгортає сюжет життя і покликання Джорджа Фокса у кількох площинах: біографії конкретної людини, фундатора квакерства, визначного діяча протестантизму, що змінив духовне життя Америки, людини Ренесансу, "того ж часу, виховання, культури, що і Шекспір (подумайте про це! Порівняйте їх!)" [18, с.1247]. Для Вїтмена вони не лише рівнозначимі, але посутньо різноозначені: "Чи годиться бідолаху простака Джорджа Фокса рівняти з Шекспіром – королем фантазії, владарем уяви? А все ж і Джордж Фокс сотворив дещо – це думка, що народжується в години мовчання, можливо, найглибинніша, одвічна думка, прихована в людській душі. Це думка Бога, явлена в роздумах про мораль і безсмертя особистості. Величною, величною є ця думка, гай, величнішою за будь що" [18, с.1248]. Пафос роздумів Вїтмена підсилюється-коригується звичним для зібрань квакерів мовчанням, порушувати яке можна лише за виняткових обставин – в тиші думається про Бога, народжується думка – самодостатня субстанція. Вона фіксується у назвах віршів, чотири з яких, написані у різні роки, варіюють форми рефлексій-метафор: від "позмагатись з великими бардами, ... / Зобразити, як Шекспір, опечалених Гамлета, / Ліра, Отелло" ("Думки на морському березі", 1855) до розуміння щастя як аналогу "найщасливіших і найбільш умиротворених днів – / Благосних днів мирних розмислів" ("Благосні дні мирних розмислів", 1888). Метафора Вїтмена конкретна, позірна, пластична. Два образних комплекси, накладаючись, не зливаються у цілокупну єдність, але назавжди залишаються зв'язаними логічним зв'язком. Цю імпліцитну сутність омріяного і жаданого образу пророка – поета сучасної Америки, пунктиром окреслену Емерсоном, зрештою мав відчути і відкрити читач.

Устремління знайти опертя в Шекспірі при створенні власної національної літератури, як відомо, було властиве літераторам більшості євро-

пейських країн. Багатовимірність концепту Шекспіра уможливила його інтерпретаційну відкритість і готовність, що дозволили соціуму чи індивіду експлікувати власні інтенції та інтуїції. В художній системі американського романтизму концепт Шекспіра інкорпорується з дискурсом Біблії, конституюючи складно структурований "вертикальний контекст" – осердя літературного канону.

Шекспір, як одна зі складових канону, не нав'язує певного вибору цінностей, але сприяє орієнтації серед конкуруючих ціннісних систем. Остаточне право коригуючого вибору відводиться Біблії, "високий" статус якої гарантує стабільність етичної системи. Тож нормативна функція канону забезпечується авторитетністю як мінімум двох складових, потужність яких у американській літературі XIX ст. поставила, як здається, під сумнів аксіоматичну тезу Епіктета – Емерсона.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гронас М. Безымянное узнаваемое, или Канон под микроскопом // Новое литературное обозрение. – 2001. – №51– С.68-86.
2. Купер Дж.Ф. Просвещение и словесность в Америке // Эстетика американского романтизма. – М.: Искусство, 1977. – С.68-84.
3. Лонгфелло Г.У. Наши отечественные писатели // Писатели США о литературе. – Т.1. – М.: Прогресс, 1982. – С.60-70.
4. Лосев А.Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М.: Наука, 1973. – С.6-15.
5. Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М.: Наука, 1973. – С.16-22.
6. Мелвилл Г. Готорн и его «Мхи старой усадьбы» // Эстетика американского романтизма. – М.: Искусство, 1977. – С.376-396.
7. Муриан И.Ф. Введение // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М.: Наука, 1973. – С.3-5.
8. Симмс У.Г. Американизм в литературе // Писатели США о литературе. – Т.1. – М.: Прогресс, 1982. – С.60-70.
9. Эмерсон Р.-У. Природа // Эстетика американского романтизма. – М.: Искусство, 1977. – С.178-223.
10. Эмерсон Р.-У. Американский Ученый // Эстетика американского романтизма. – М.: Искусство, 1977. – С.224-246
11. Эмерсон Р.-У. Поэт // Эстетика американского романтизма. – М.: Искусство, 1977. – С.302-327.
12. Эмерсон Р.-У. О литературной морали // Эстетика американского романтизма. – М.: Искусство, 1977. – С.247-267.
13. Beecher B.H. Eyes and Ears. – Boston, 1863.

14. Goddard H. Studies in New England Transcendentalism. – N.Y., 1908.
15. Matthiessen F.O. American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman. – N.Y.; Oxford UP, 1969.
16. Spenser B.T. The Quest for Nationality. An American Literary Campaign. – Syracuse: Syracuse UP, 1957.
17. Thoreau H.D. The Writings in 20 vols. – Boston, 1906. – V.1.
18. Whitman W. Complete Poetry and Collected Prose. – N.Y., 1982.

АННОТАЦИЯ

В статье исследуется процесс становления литературного канона американского романтизма; уточняются особенности рецепции и адаптации концепта Шекспира.

SUMMARY

The article presents an analysis on formation of American romantic literary canon and specifies the peculiarities of Shakespear's reception and transformation in this process.

Н.А. Ольховая
(Горловка)

УДК 82-4.09

СИНТЕЗ ПРОЗЫ И СТИХА В КНИГЕ ВИКТОРА КРИВУЛИНА "ОХОТА НА МАМОНТА"

Виктор Кривулин, поэт, прозаик, эссеист, автор 14 сборников стихов, среди которых «Купание в Иордани», «Стихи после стихов», «Стихи юбилейного года», «Концерт по заявкам», вышедшие в свет в последние годы. В. Кривулин – поэт интересный и своеобразный. В 70-е годы он был известен как поэт андеграунда и многими воспринимался не только как современник Иосифа Бродского, но и его соперник.

Круг общения Виктора Кривулин достаточно широк – Данте, Тютчев, Баратынский, Анненков, а также Л. Аронзон, И. Бродский, Е. Шварц, Г. Сапгир, А. Миронов, С. Стратановский, Л. Рубинштейн…

Поддерживая отношения с поэтами московской школы, концептуалистами, Виктор Кривулин оставался самим собой.

На наш взгляд, книга Виктора Кривулина «Охота на мамонта» представляет собой особый вид синтеза стихов и прозы и является уникальным явлением.

В истории современного литературоведения проблемы соотношения стихов и прозы в едином тексте интересуют многих исследователей. Наиболее обстоятельные работы в этой области, на наш взгляд, принадлежат Ю.Б. Орлицкому, создавшему в результате серьезной работы труд «Стих и проза в русской литературе».

Исследуя литературу от античности до наших дней, он классифицировал разные виды синтеза прозы и поэзии в едином тексте, выделив пять основных разновидностей, среди которых – только проза, только стихи, прозиметриум, т.е. соединение стихов и прозы, а также тексты, не являющиеся ни стихами, ни прозой, ни прозой, ни стихами.

Уникальность стиля В. Кривулина проявилась в его книге эссе «Охота на мамонта» (1998). Стихи, которые входят в этот сборник, являются частью единства, частью общего текста, представляя особую целостность, объединенную общей темой – темой времени.

В тексте книги встречаются как стихотворные фрагменты, несущие эмоциональную нагрузку, отражающие личностное отношение автора-повествователя, а прозаический текст берёт на себя роль повествовательной рамы, так и завершённые по сюжету и композиции стихотворения, причём они чаще всего являются авторским предисловием, а прозаический текст, следующий за ним — не комментарий, не послесловие, а самостоятельный по жанру, завершённый по форме текст.

Попыткой воссоздать время, которое совсем недавно возвышалось «за нашими спинами как некая неосмысленная гора» [1, с.6] – ради того, чтобы вернуть в память поколений имена непризнанных в свое время гениев, чтобы восстановить справедливость, чтобы понять ошибки, совершенные в прошлом, чтобы назвать имена настоящих учителей – является эта книга.

О теме времени В. Кривулин заявляет уже в Предисловии. Им становится стихотворение, написанное поэтом 24 июня 1970 года в 5 часов утра, когда он, пречитав Баратынского, «ощутил невероятную свободу, причем, вовсе не трагическую, вымученную свободу, а легкую, воздушную свободу, словно спала каакая-то тяжесть с души. Вдруг не стало времени» [1, с.7]. Это ощущение позволило поэту навсегда избавиться от страха, что его «голос слишком слаб или несовершенен, несвоевременен или хрипл» [1, с.8].

Я Тютчева спрошу: в какое море гонит
Обломки льда советский календарь
И если время – Божья тварь,
То почему слезы хрустальной не проронит? [1, с.5]

Именно это мгновение изменило взаимоотношения поэта с миром, изменился круг друзей, представивших своеобразную вертикаль – от поэтов предшестующих времен до современников. И только настораживал тот факт, что поэты-современники принадлежат к «последне-

му поколению, жившему литературой». Слова принадлежат И. Бродскому, имя которого чаще других встречается на страницах книги, и знаменуют «последнего поэта» ушедшего века.

Расставаясь с прошлым, необходимо восстановить яркие имена «непризнанных гениев» – талантливых поэтов, художников, режиссеров, музыкантов… Поэтому и объявил Виктор Кривулин охоту на ушедшее время, как на мамонта…

Четыре части книги, объединенные одной темой – темой времени – имеют свои названия, свой характер и свои стихи.

В первой части стихи приводятся как цитаты из творчества друзей поэта, написанных в юношеском возрасте, когда ими еще осваивался окружающий мир – в поисках своего мира, своего дома. Потому что для многих поколений живущих в стране людей ощущение бездомности было характерно. Но не было и учителей…

Если совсем откровенно – так не было учителей!
Племя преподавателей с палками и камнями
разыгрывало охоту – остервенелые, злей
чем грубая шерсть на шее, кусачая в холода.
…Палки летели и камни…
….Что они сделали с нами? [1, с.42].

Этими стихами начинается вторая часть книги, в которой им придается уже несколько иная роль – это не цитаты, подтверждающие мысль, выраженную в прозе, но естественные части единого целого. И можно ли назвать учителями тех, кто организовывал осуждение «безродных космополитов в 49», требовал «немедленного ареста всех евреев-профессоров», сгонял студентов на «общественные судилища».

Стихи, которыми Виктор Кривулин начинает главы в своей книге, написаны задолго до ее выхода в свет, но многие оказываются пророческими:

Когда придет пора менять названья
центральных площадей…
какие люди явятся тогда?
какое облако людей?
какой народ? [1, с.53].

Вопрос этот ставился поэтом в 1979 году, а в 1997 году он уже показывал традиционную для русской истории «мистерию», в которой показывается, как перемещаются человеческие фигурки, меняются «таблички с названиями улиц и площадей».

Стихи, соединенные с прозой, очень естественно показывают те процессы, которые происходят в жизни общества.

Образ Петербурга – Петрограда – Ленинграда – Санкт-Петербурга – центральный в книге В. Кривулина. Москва, «лишенная противовеса», оттеняет роль Петербурга как носителя традиций вековой культуры. Москва, в представлении автора книги, – «феерический праздн-

ник безвкусицы» – с восстановленным Храмом Христа Спасителя, со скульптурами, созданными «гением» Зураба Церетели, с Мавзолеем Ленина, к которому нужно «спускаться, как Орфею за Эвридикой».

Новый Питер перестраивается «детьми полукультуры». Парадоксальными кажутся усилия, затраченные на празднование юбилея памятника, возмущают полуграмотные «английские» надписи на старых дворцах и т.д.

Поэтому так важным становится для Виктора Кривулина восстановление в памяти современников имена «мертвых и живых» – Л. Аронзона, Е. Михнова, О. Мандельштама, С. Дягилева и других.

Проникновенно и с любовью говорит В. Кривулин о рано ушедшем из жизни поэте Леониде Аронзоне, которому автор посвятил стихотворение «Памяти Аронзона»:

Я бы хотел умереть за чтеньем Писанья
не отрывая глаз от возлюбленных братьев…
…Я бы хотел умереть, зная, что я умираю
смертью свободной, ничем не навязанной смертью….
….Я бы хотел умереть за чтеньем Писанья
утром, когда не погашена лампа… [1, с.152]

Удивительно печальное стихотворение, написанное через 7 лет после смерти поэта Аронзона. Противопоставление его имени Иосифу Бродскому не умаляет значения творчества Нобелевского лауреата, В. Кривулин не пытается «подтянуть» до него «соперника», но подчеркивает, что они – в одном ряду, а слава – случайность – одного задела крылом, другого – миновала. Но время должно расставить все по своим местам.

Проза, написанная рукой поэта – это можно с полным основанием сказать о прозаических творениях В. Кривулина. Но в его прозе, как и в поэзии, так много неизбывной горечи, и она иногда проявляется в сатирических образах – это и «Гений» Церетели, и вороненок, повадившийся совершать «акты вандализма» над портреттом Апполинарии Сусловой в музее Ф.М. Достоевского…

Прошлое не уходит навсегда, оно возвращается. Свидетельством этого стали появляющиеся в продаже книги запрещенных писателей – Ремизова, Мандельштама, Булгакова…

Родства к истории родной
Не отрекайся, милый, не надейся,
Что бред веков и тусклый плен минут
Тебя минует… Веришь ли, вернут
Добро исконному владельцу [1, с.153].

Эта мысль повторяется В. Кривулиным и в его прозе, и в стихах, и в стихах в прозе – и им нашлось место в этой книге:

Не пропадет ни одна, не умрет ни один
голос живой, и любая звучавшая нота

птичьей оденется рванью, в лохмотьях
воскреснув полета
для завершения длин [1, с.186-187].

Возвращаясь, поэты возрождают истинную поэзию – происходит, как пишет В. Кривулин, «переосмысление и даже переоценка культурологической роли» их [1, с.199].

И в биографических, и в мемуарных эссе, посвященных памяти таких выдающихся личностей, как Иосиф Бродский, Сергей Дягилев, мы видим «лицо» автора – поэта, прозаика, тонко чувствующего связь между разными видами искусства, умеющего определить влияние той или иной личности на дальнейшее развитие культуры как в одной стране, так и в мире. И В. Кривулин не ограничивает свое исследование границами только одного Петербурга, одной России, он показывает весь мир, в котором жили и творили герои его эссе, герои его стихотворений.

И когда речь заходит о государственных границах, то родная страна ему видится бег границ, это – «вязкая апротоплазма без ядра». Исследования государственного языка подтверждают это. При всей «необъятности» «Советской Родины» и «священности» ее «рубежей» она не имеет четких границ, ибо они произвольны, но существует и какая-то «роковая их непреодолимость». В сознании В. Кривулина эта двойственность несет трагическую предопределенность для талантливейших людей страны: они либо остаются неизвестными, поэтому непризнанными, либо изгоняются за-РУБЕЖ, либо погибают в неведомых глубинах своей страны.

Любимой песней романтиков 60-х годов была песня «Мой адрес не дом и не улица, мой адрес Советский Союз» во многом передает общую настроенность всего народа, непривычного к оседлой жизни, «отсюда типично русское недоверние» к ней. Последние десятилетия XX века еще более усугубили это характерное для русской действительности явление: вынужденное переселение большого количества бывших граждан бывшего Советского Союза в поисках новой родины (или возвращение на старую), и продолжающееся противостояние «большого» народа с «малыми».

В последней части книги В. Кривулина вспоминаются имена «возвращенных» поэтов и писателей – Н. Гумилева, В. Максимова, В. Войновича, но называются и те, кто втягивал в противостояние граждан страны. «Незабываемый 1990» – так называется глава, и символом его становится гибнущий «Титаник»:

…Уходит под воду светящийся «Титаник»
Все рвутся к выходу. На улице толпа
Рассеивается – но музыка стихает
Не сразу… [1, с.301]

Эти сцены ассоциируются с гибелью государства, разламывающегося на части, терящего прежние территории – в очередной раз меняются границы, они колеблются, стягиваются вокруг центра.

И как бы в противовес этой картине – образ Гамбурга, о котором у автора сохранилось впечатление как о чем-то постоянном, неизменном. С детства знакомые слова из «Записок сумасшедшего» Н.В. Гоголя «Луну, как известно, делают в Гамбурге» дают основание автору не задумываться над вопросом – почему именно там, а воспринимать это как общеизвестный факт. И единственный вопрос, который возникал при этом – «…как, каким образом она сделана? То был нормальный результат постоянно внушаемого нам чувства отторженности от всего мира» [1, с.322]. Границы раскрылись, именно в Гамбурге, ранее таинственном и чужом. Осенью 1990 года происходит встреча В. Кривулина с И. Бродским. «Город вокруг нас выглядел столь же нереальным, как наш разговор, случайно занесенный сюда из переставшего существовать Ленинграда» [1, с.333]. Громадная река, по которой бесконечной чередой плыли сухогрузы, жила и дышала, не была похожа на Неву, умертвлённую «по распоряжению начальства, которое всегда боялось открытых водных пространств» [1, с.331].

Так печально заканчивается эта книга, вся пропитанная чувством горечи. Это ощущается не только в стихах, но и в прозе, так причудливо соединенных автором в единое целое.

Соединенные разножаровые произведения одного автора представляют собою синтез – в книге, главной темой которой является ВРЕМЯ. Соединены стихи и эссе, мемуары и критические статьи, но все они подчинены единой цели. Внутренняя связь наблюдается между отдельными стихотворениями и прозаическим текстом, следующим за ними. «Охота на мамонта» разъясняется автором как искусное соединение стихов, имеющих общую тематику с прозаическими текстами. Это заявка темы эссе, которая следует за стихотворением, это эмоциональный ввод в содержание прозаического текста.

По жанровой природе проза в книге «Охота на мамонта» — проза поэта, объединённая в одно целое авторской субъективностью, лирическим началом. Ряд эссе, выстраиваясь одно за другим, составляют биографию — не поэта (хотя автобиографический момент присутствует), но времени, времени живого: бесконечного, но и умирающего, требующего воссоздания, возвращения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кривулин В. Охота на мамонта. — СПб., 1998.
2. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. — Москва, 2002.

АНОТАЦІЯ

Книга Віктора Кривуліна «Полювання на мамонта» містить есе, автобіографічні та мемуарні новели, вірші і об'єднана загальною темою – темою часу. Проза поета активно пронизана авторською суб'єктивністю, ліричними нотами. Всі прозаїчні есе об'єднані поетичним матеріалом, які так чи інакше пронизують тканину прози. Це цитати, фрагменти і цілі вірші, написані поетом у різний час, але об'єднані загальною темою в єдиний текст, своєрідний синтез віршів і прози.

Доповідь була заслухана на Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми загальної, германської, романської та слов'янської стилістики" (19-20 травня 2003р., Горлівка).

SUMMARY

Victor Krivulin's book «The mammoth hunting» contains essays, autobiographical and memorialist short stories, verses. It is united with the common theme – the theme of time. The poet paints his prose in subjective lyric notes. All prosaic essays are joined with poetic material, which is intertwined with prosaic substance. There are quotations, fragments, the whole verses in the text – the peculiar synthesis of poetry and prose.

The report was made at the scientific-practical conference "The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics" (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

М.А. Антонюк
(Донецк)

УДК 82.09

ОСОБЕННОСТИ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ К. ЧУКОВСКОГО (НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА ЛИТЕРАТУРНЫХ СТАТЕЙ)

Имя Корнея Чуковского у большинства связано с детством, с его «Мойдодыром» и «Бармалеем». Но в кругу читателей К. Чуковский незаслуженно позабыт как литературный деятель, как выдающийся литературный критик, переводчик, мемуарист, ученый-лингвист, который боролся за чистоту языка. На протяжении 70 лет он не прекращал работать, и успел попробовать себя в стольких литературных жанрах, что иному писателю не одолеть и за несколько жизней. В многообразии проявлений – самая характерная черта творческой индивидуальности Чуковского.

К. Чуковский пережил несколько литературных эпох, он знал писателей разных направлений и взглядов. Он интересен тем, что был современником В. Короленко, М. Горького, А. Куприна, Л. Андреева, А. Блока и А. Ахматовой. Он написал их литературные портреты – любимый жанр К. Чуковского. С помощью этих портретов мы можем судить о его современниках не только как о поэтах и писателях, но еще как об обыкновенных людях.

Создание литературного портрета какого-нибудь, но не заурядного писателя или поэта, К. Чуковский приурочивал к моменту, когда творчество писателя оказывалось в центре всеобщего внимания, когда начинала складываться его репутация. По словам В. Брюсова, «портреты г. Чуковского – в сущности карикатуры. Что делает карикатурист? Он берет одну черту в данном явлении или в данном лице и безмерно увеличивает ее» [2, с.15]. Да и сам Чуковский говорил, что для него каждый писатель – сумасшедший, нужно найти сердцевину его души.

Свою задачу критика Чуковский видел в том, чтобы продемонстрировать читателю эту «не все ли равно какую» душу, не слишком настаивая на этическом суде над нею. И тем успешнее он считал выполненной свою задачу, чем более упрятанной, глубинной, сокрытой сокровенной была искомая сущность: «Только после долгих подходов – и подглядываний, и подслушиваний… вам удастся выследить, что Куприн помешан на «сороковом разе», что Мережковский – «тайновидец вещей», что Федор Сологуб всю вселенную считает мелким бесом…» [6, с.29].

Характерные черты Чуковского-критика проявлялись во всем: и в аналитических суждениях почти о каждом приведенном факте личных наблюдений, и в том, что эти факты передаются читателю уже систематизированными, и в том, что, раскрывая многообразие творческой натуры, автор стремиться найти нечто преобладающее во всех ее творческих проявлениях, т.е «доминанту» творчества. Он выделял у писателя одну главную черту и все художественные приемы направлял на то, чтобы ее выделить, выпятить ее как можно больше. Пейзаж, детали обстановки комнаты, стиль жизни – все это «работало» на раскрытие одной черты. Вот в этом метод Чуковского-критика. Основой этого метода было то, что характеристики были в какой-то мере односторонни, они упрощали облик писателя, но в то же время высвечивали суть. Приемы, с помощью которых К. Чуковский акцентировал свое внимание на какой-то черте, были разнообразны.

Одним из таких приемов было неожиданное отождествление: Леонид Андреев схож со своим героем Тюхой, а Максим Горький на самом деле Уж, а не Сокол.

Также К. Чуковский давал меткие определения писателям: В. Брюсов – поэт прилагательных, Сергеев-Ценский – «мозаист, вырезывающий все новые стеклышки, которых и склеивать-то не хочет», а Ардов –

«поэт волостных писарей», Анатолий Каменский теперь стал неразрывен с восклицанием-характеристикой: «Остерегайтесь подделок!».

К. Чуковский обладал альтернативным характером мышления, связанным с неприятием общих мест и общепризнанных авторитетов, увлекая парадоксами О. Уайльда. Он был способен пойти наперекор уже устоявшимся ложным утверждениям, которые были созданы коллективными усилиями. Он всегда выбирал такую особенную черту, на которую критика и не догадалась бы взглянуть, которая ускользала от ее внимания.

Стихотворения Блока, представляющиеся многим туманно-загадочными, кажутся Чуковскому «зачастую столь же точным воспроизведением действительности, как, например, стихотворения Некрасова» [3, с.337]. Сквозь блоковские туманы Чуковский разглядел влюбленность художника в натуру.

К. Чуковский никогда не злоупотреблял описаниями, он всегда старался прийти к одной емкой формуле, которая раскрывает писателя. Эта формула приравнивалась практически к прозвищу, ярлыку: «вдохновенный Тюха» – об Андрееве, Пфуль – о Горьком.

Например, свой фельетон о Леониде Андрееве он начинал с высказывания одного из его малосимпатичных героев – трактирщика Тюхи из пьесы «Савва»: «нет ни Бога, ни дьявола, ни людей, ни зверей, а есть только рожи, «все рожи, рожи, рожи». Процитировав Тюху, Чуковский совершал неожиданный переход: «Если бы трактирщик Тюха не был бы пьяница, сонливый и глупый, а умел бы писать хорошие рассказы и пьесы, он бы непременно написал «Жизнь Человека», «Царь-Голод», «Так было», «Жизнь Василия Фивейского» и всякие другие вещи, которые вместо него так хорошо пишет его гениальный единомышленник Леонид Николаевич Андреев» [6, с.186]. И обильно цитируя и пересказывая Леонида Андреева, Чуковский демонстрировал далее тождество философии писателя и его героя Тюхи. В итоге Леонид Андреев, к этому времени снискавший репутацию человека, поглощенного мировыми, вечными проблемами, превращался на глазах во «вдохновенного Тюху». И хотя критик сопровождал эту формулу лукавыми оговорками, хотя по всей статье рассыпаны замечания о том, что Тюха бездарен, а Андреев, несомненно, гениален, афоризм о вдохновенном Тюхе запоминался настолько прочно, само сравнение было настолько убийственно, что смягчить впечатление не могли никакие оговорки. Этот прием Чуковский постоянно пускал в ход и в статьях о Горьком, и нет ничего удивительного, что добродушные по форме характеристики часто получались разоблачительными и убийственными для сложившейся репутации писателя по существу.

Основные особенности М. Горького для К. Чуковского – это симметричность, неуважение к личности, консерватизм, книжность, аккуратность, фанатизм, однообразие. Это, в принципе, наталкивает на

мысль, что, хотя Горький и делит все мироздание на Ужей и Соколов, на зло и добро, но у него самого все свойства налицо Ужа, а не Сокола. «За горьковской аккуратностью скрывается узость, фанатизм, а за симметричностью – отсутствие свободы, личной инициативы, творческого начала» [6, с.87].

Об этом прекрасно написал Брюсов, явно довольный тем, что и он сам попал под перо критика. Брюсов писал, что карикатуры г. Чуковского – блистательны, они нарисованы с такой силой, с такой яркостью, что как бы ослепляют и совершенно заслоняют истинный образ писателя [4, с.209].

Отличительной чертой Чуковского-критика было то, что все его статьи были написаны легким, почти разговорным языком, так что разговор с читателем идет на равных. Он обнажает процесс своего размышления, вернее – соразмышления и сопереживания с писателем и читателем. Ход мысли Чуковского, его сомнения и радостные находки, его сожаления и сарказмы, его человеческое волнение открыты нам, и мы волнуемся и сопереживаем вместе с ним. По мнению Чуковского, критик должен сказать свое слово так, чтобы его поняли не только изощренные слушатели, но и «желторотый студент и комиссариатская барышня». Он старался приобщить к литературе увлеченный им широкий круг читателей.

Образ самого автора в работах Чуковского – образ художественный и единый. Это главное. Это и определяет своеобразие его манеры.

Стиль всякого художника – не комбинация приемов. Он складывается не из множества умений. Стиль – это неумение писать иначе. То, что заставляет нас узнавать художника и в творчестве, и в дружеском письме, и даже в деловой записке. Эту цельность, это неумение быть иным Чуковский ищет в героях своих очерков. И сам старается быть таким.

Нельзя сказать, чтобы это ему решительно всегда удавалось. Он сам писал, что и у Некрасова кроме таланта, «был чисто ремесленный <...> дар, не изменявший ему никогда» и приобретенный в годы журнальной поденщины. Иные вещи Чуковского написаны за счет способности, за счет эрудиции, за счет крепкого ремесла, но там, где им владеет страсть, где он «поет», там Чуковский становится и остается самим собой. Там Чуковский выступает как писатель со своим стилем; не с набором профессиональных приемов, а со стилем как неповторимым складом мышления неповторимой личности.

Характерной особенностью К. Чуковского был особый угол зрения, под которым он рассматривал писателя. Он не был толкователем чужих произведений, он придерживался мнения, что писатель пользуется словом не столько для того, чтобы выразить свои истинные мысли, сколько для того, чтобы скрыть их. К. Чуковский разделял в художнике рациональные стремления, установки, часто навязанные извне, и бессозна-

тельное творчество, при этом второе казалось ему гораздо интереснее и значительнее первого. Все, что проповедовал писатель на словах, было для Чуковского только парадным мундиром, который надевают, чтобы заслонить нечто более существенное в себе, обмануть себя и читателя. Критику была свойственна недоверчивость ко всему тому, что лежит на поверхности литературного произведения, и все свое мастерство он употреблял на то, чтобы проникнуть за эту поверхность. Показательны сами метафоры, с помощью которых он объяснял свой подход к писателям. По отношению к писателям критик часто применял приемы, достойные этого собирательного образа, и выступал в роли проницательного сыщика, способного «углядеть» именно то, что изо всех сил хотят от него скрыть. Мысль о том, что между проповедями писателя и смыслом его художественного творчества существует дистанция, являлась одной из центральных для Чуковского, она не оставляла его и позднее.

К. Чуковский считал, что каждый писатель как бы сумасшедший. Особый пункт помешательства есть у каждого писателя, и задача критики в том, чтобы отыскать этот пункт. Для критика важно выследить в каждом то заветное и главное, что составляет самую сердцевину его души, выставить эту сердцевину напоказ. Сразу ее трудно увидеть. Художник, как всякий помешанный, обычно скрывает свою манию от других. Он ведет себя как нормальный и о вещах судит здраво. Но все это притворство. Отсюда следует сделать вывод, что «хорошим Пинкертоном должен сделаться всякий критик!».

По отношению к писателям К. Чуковский часто выступал как настоящий сыщик. В письме к М. Горькому он писал: «Я затеял характеризовать писателя не его мнениями и убеждениями, которые ведь могут меняться, а его *органическим стилем,* теми *инстинктивными, бессознательными навыками творчества*, коих часто не замечает он сам. Я изучаю *излюбленные приемы* писателя, *пристрастие его к тем или иным эпитетам, тропам, фигурам, ритмам, словам*, и на основании этого чисто-формального, технического, научного разбора делаю психологические выводы, воссоздаю духовную личность писателя» [5, с.191].

Для К. Чуковского не важно, что думает В. Маяковский о революции, но главное то, что он (Маяковский) «строит свой стих на метафорах и гиперболах, что у него пристрастие к моторным, динамическим образам, что ритмы у него разговорные, уличные», – это для критика самое главное. А эпитеты А. Ахматовой стремятся к умалению и обеднению вещей, а также для К. Чуковского в этих эпитетах отражается *душа поэта*.

Любимый и испытанный прием нагнетания интереса у К. Чуковского – это прием неожиданности. Например, статью о Л. Андрееве Чуковский начинает вполне домашними воспоминаниями о причудах знамени-

того писателя. О том, что бывали в его жизни недели, когда он воображал себя моряком и ни о чем другом слышать не хотел. Даже приобретал походку морского волка. Или вдруг начинал играть в живописца.

Проходит какое-то время. Внезапно Л. Андреев из просоленного моряка превращается в великолепного «герцога Лоренцо»: величаво он являлся гостям на широкой торжественной лестнице, ведущей из кабинета в столовую!

Что же это? Чудачества старого знакомого? Но нет, это характерные черты писателя. Герцогом Лоренцо он становился, когда писал «Черные маски». Моряком – когда работал над пьесой «Океан». «Он невольно перенимал у своих персонажей их голос и манеры, весь их душевный тон, перевоплощался в них, как актер».

Во всех этих неожиданностях сказались существеннейшие черты стиля Андреева – «тяготение к огромному, пышному». Гиперболический стиль его книг был равен гиперболическому стилю его жизни.

Излюбленной темой Андреева была смерть, ужас смерти. Этот ужас чувствуется во всех его книгах, и, по мнению К. Чуковского, именно от этого ужаса он спасался, хватаясь за цветную фотографию, за граммофоны, за живопись. Иногда, глядя на Андреева, никто бы не поверил, что «этот человек мог носить в себе трагическое чувство вечности, небытия, хаоса». Но как раз в этом и заключалась основная черта его писательской личности, что он касался извечных вопросов, трансцендентных, метафизических тем. Другие темы не волновали его.

Любимые герои – люди, лишенные каких бы то ни было конкретных особенностей. Как говорил сам Андреев, «типичность людей я заменил на типичность положений. Быть может, в ущерб художественности, которая непременно требует строгой и живой индивидуализации, я, иногда умышленно уклоняюсь от обрисовки характеров. Мне не важно, кто «он» – герой моих рассказов… Мне важно только одно, что он человек и как таковой несет одни и те же тяготы жизни».

Но позже К. Чуковский не восхищался Андреевым, так как тот стал увлекаться абстрактными схемами, напыщенной, уныло-монотонной риторикой, и его литературная манера превратилась в дурную манерность.

Изучив творчество, биографию писателя, его быт, среду, эпоху, условия и обстоятельства, при которых создавались произведения, Чуковский как подлинный художник перевоплощался в своего героя, думал его думы, испытывал его чувства, переносился во времена, в которые он жил.

Корней Чуковский – великий мастер прочитывания литературных «партитур», открыватель их смыслов, красот, ценностей. И «неожиданности», которые пронизывают ткань его критических произведений, не только прием увлекательного критического рассказа. Они – глав-

ным образом – форма, в которую облекаются открытия, совершенные критиком.

«Неожиданность» у К. Чуковского была формой выражения его многочисленных открытий, больших и малых.

К. Чуковский особенно чуток к тем моментам, когда внутренние изменения – и в персонаже, и в конфликте, и в самом сознании художника, – накапливаясь, вдруг обозначаются своего рода «скачком», резким изломом, поворотом, а иногда и двойным поворотом.

Можно привести пример, как рельефно очертил К. Чуковский сдвиг от первой книги Блока ко второй. Петербургские углы, ресторанная муть завладели пером поэта. Презрительно отшатнулся он от потусторонних высот, перед которыми ранее благоговейно стоял на коленях, падал ниц.

«Но в том-то и особенность Блока, – неожиданно поворачивает ход рассуждения К. Чуковский, – что, при всем его стремлении загрязниться, житейское не прилипало к нему... Каких бы язвительных и циничесских слов ни говорил он о своих святынях, обличения звучали как молитвы. В них не было свойственной кощунствам пронзительной едкости, а была, против его воли, гармония...

Как бы ни смеялся он над глупым Пьеро, влюбленным в картонную деву, но те стихи, где Пьеро изливает свою смешную любовь, так упоительны, неотразимо лиричны, что, слушая их, забываешь смеяться над ним» [1, с.235].

Так двойственно и сложно выглядит переплетение противоречий у Блока. Нужен был тончайший инструмент эстетического анализа, чтобы уловить перекрещивающиеся, перепутанные чувства и стремления. Встречные, противоборствующие эмоциональные потоки, отрицающие друг друга и накрепко слитые.

Если Блок даже «твердил, что женщины, которых мы любим, – картонные, он, вопреки своей воле, видел в них небо и звезды, чувствовал в них нездешние дали, и – сколько бы сам ни смеялся над этим – каждая женщина... открывала просветы в И н о е».

Разработанный К. Чуковским метод портретирования заключается в тончайшей индивидуализации каждого, о ком он писал. Вылепленные несколькими «изящными и сильными мазками», они приобретают такую объемность, что у читателя возникает ощущение, словно не Корней Иванович, а мы, читатели, были знакомы с Б. Житковым, А. Толстым и В. Маяковским, Кони и Репиным. У каждого – удивительно свой жест.

О Блоке следующее: «Он говорил <…> как всегда монотонно, с неподвижным и как будто бесстрастным лицом, то и дело сопровождая свою мрачную речь еле заметной, странно веселой усмешкой» [3, с.337].

Итак, на примере анализа литературных статей, мы можем отметить следующие особенности литературной критики К. Чуковского: он всегда

находил у писателя «доминанту» его творчества, нечто доминирующее во всем творчестве писателя, характерную черту, которую критика не видела. Также отождествлял писателя с его героем. Заинтересовывал Чуковский читателей легким и живым языком его критических статей. Критик рассматривал писателя как бы изнутри, читая практически все его мысли и понимая то, что писатель пытался скрыть ото всех.

Характерной особенностью также был прием неожиданности, когда Чуковский показывает писателя со всех неожиданных сторон, которые простой читатель никогда бы не смог увидеть у любого писателя.

Мысль о единстве и неделимости творчества художника и его личности содержится во всех критических работах Чуковского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Добин Е. Сюжетное мастерство критика (Штрихи к портрету К. Чуковского) // Новый мир. – 1970. – №3. – С. 223-239/.
2. Иванова Е. Неизвестный Чуковский // Чуковский К. Собр. соч.: В 15т. – М., 2002. –Т.6. – С. 5-26.
3. Петровский М. Книга о Корнее Чуковском. – М., 1966.
4. Рассадин Ст. Искусство быть самим собой // Новый мир. – 1967. – №7. – С. 206-221.
5. Чуковская Л.К. Памяти детства: Воспоминания о К. Чуковском. – М., 1989.
6. Чуковский К. Собр. соч.: В 15т. – М., 2002. –Т.6.

АНОТАЦІЯ

В статті розглядаються особливості літературної критики К. Чуковського на прикладі аналізу статей о Л. Андрєєві та ін. Автор приходить висновку, що характерними рисами критика є наступне: розгляд однієї головної риси письменника, на яку інші критики не звертали уваги, легка і зрозуміла мова статей, неочікуване ототожнення письменника з його героями, особлива увага стилю, прийом несподіваності для зацікавлення читачів.

Доповідь була заслухана на Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми загальної, германської, романської та слов'янської стилістики" (19-20 травня 2003р., Горлівка).

SUMMARY

In the article, the main features of Chukcovskiy's literary criticism (on the example of the analysis of the literary articles about L. Andreev and others) are considered. The author has made the conclusions that the main

features of the critic are the following: introducing the most important feature of any writer to which other critics didn't pay attention, easy and clear language of his articles, unexpected identification, of the author with his characters great attention to the writer's style, the method of unexpectedness to interest readers.

The report was made at the scientific-practical conference "The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics" (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

А.В. Воеводина
(Горловка)

УДК 82(091)

ПОЭЗИЯ ЖИВОПИСИ М. КУЗМИНА

Одной из тенденций современного литературоведения является расширение культурологического контекста, стремление к интегрированию знаний из различных областей науки, временных и пространственных видов искусства. В последние годы обострился интерес к раскрытию потенциальной динамики описаний произведений живописи в художественной литературе. Появились работы, в которых авторы тщательно исследуют процесс описания творения какого-либо вида изобразительного искусства посредством словесного искусства, то есть с помощью художественного слова. Так, в сборнике научных докладов, представленных на симпозиуме «Экфрасис в русской литературе» (Лозанна, 2001), мы встречаем исследования, посвящённые творчеству Н. Гоголя [14], А. Ахматовой [11], В. Хлебникова [9], Вяч. Иванова [16], Л. Андреева [5], Б. Поплавского [5], М. Зощенко [8] и других писателей.

В истории литературы известны периоды, когда художники слова с особенным вниманием и заинтересованностью относились к проблеме описания какого бы то ни было явления искусства. В разные времена этот интерес проявлялся в различной степени. Так, Л. Гинзбург в книге «О лирике», анализируя пути развития русской и французской лирической поэзии, говорит о том, что в отличие от русской лирики второй половины XIX века, французской лирике было свойственно «опосредование», повествовательное или описательное: «Романтиков влекла к этому история и экзотика, парнасцев – эстетизм, артистизм, интерес к пластической форме, символистов – самая их теория соответствий, подобия как признака поэтического мышления» [4, с.346]. В то же время русской лирике XIX века, отмечает исследователь, напро-

тив, «опосредование экзотикой, историко-культурными сюжетами, эстетизированной предметностью» были свойственны не в полной мере, или, как говорит Л. Гинзбург, такие качества не были «магистральным путем» русской поэзии того периода [4, с.346]. А М. Рубинс в книге «Пластическая радость красоты»: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция», представляя анализ эстетических установок другой эпохи, обращает внимание на то, что «опосредование лирической эмоции через описания, особенно через описания предметов изобразительного искусства, т. е. экфрасис, … оказалось чрезвычайно существенным для акмеистов» [12, с.11]. Это замечание, впрочем, не мешает М. Рубинс утверждать, что «парнасская эстетика (а, именно, её ориентация на скульптуру, архитектуру и живопись. – А.В.) внедрилась в русскую литературу задолго до появления Акмеизма, проявившись особенно ярко в творчестве таких поэтов, как Брюсов и Бальмонт» [12, с.11].

Одним из интереснейших поэтов начала XX века, чьё творчество на сегодняшний день остаётся мало изученным, является Михаил Кузмин. В его поэзии отразились, во многих отношениях противоречивые, искания художников слова в рубежную эпоху.

Известно, что Кузмин в 1910-е годы всячески избегал чужих попыток приписывать его к каким-либо литературным группировкам. Так, Богомолов отмечает: «Нежелание каким бы то ни было образом ассоциироваться с литературными группами того времени привело его к определённой изоляции в «высокой» литературе» [1, с.38]. Тем не менее, он заявил о себе как о создателе нового литературного направления (кларизма), близкого установкам акмеистической эстетики, и призывал художников: «Если вы совестливый художник, молитесь, чтобы ваш хаос (если вы хаотичны) просветился и устроился, или покуда сдерживайте его ясной формой; в рассказе пусть рассказывается, в драме пусть действуют, лирику сохраните для стихов, любите слово, как Флобер, будьте экономны в средствах и скупы в словах, точны и подлинны, – и вы найдёте секрет дивной вещи – прекрасной ясности» – которую назвал бы я «кларизмом» [13, с.342]. Жирмунский говорил, что для Кузмина «искусство начинается … с того мгновения, когда хаос побеждён» [6, с.107]. Хотя, в то же время, исследователь Богомолов склонен считать, что «степень преодолённости хаоса … несколько преувеличена Жирмунским» и объясняется этот факт тем, что поэзия Кузмина в период 1916 года тяготела к «опрощению»: «Мы стремились показать, что с первых своих стихов Кузмин тяготел к двойственности поэтической структуры, где за призрачностью и масочностью всё время ощущались бы глубина и темнота хаоса, непреодолённого, но как бы отодвинутого на задний план» [1, с.89].

Творчество М. Кузмина, таким образом, оказалось особенно тесно связанным с экфрастической традицией. Традиция литературной интерпретации скульптуры, живописи и архитектуры в поэзии художника слова претерпела некоторые изменения, вызванные, как замечает М. Рубинс, «целым рядом литературных и вне-литературных проблем, таких как европейская ориентация и свойственный эпохе модернизма космополитизм, ретроспективный взгляд на культуру, ностальгия по определенным художественным стилям, тендерные реакции на антиномию слова и образа, внедрение массовой культуры в высокое, элитарное искусство, национальная идентичность и патриотизм» [12, с.12]. Вообще, надо отметить, что интерес к изобразительным искусствам и программная установка на воссоздание пластических эффектов средствами поэзии становится весьма популярной в среде русских модернистов. Кроме целого ряда произведений М. Кузмина, представляющих работы разных видов искусства («Фузий в блюдечке», «Пейзаж Гогена», «Мой портрет», «Катакомбы», «Ходовецкий» и др.), мы встречаем в его дневниках и письмах фразы, наполненные зримыми картинами: «Возвращался при розовых редких облаках на бледно-голубом, будто выцветший фарфор, небе» [1, с.70], «Топятся печи, вечера прозрачны и красны, думается о Москве. На улицах все закутаны и с красными носами – что мало украшает» [1, с.207], «… Перед розовыми облаками в открытое окно, думаю о Познякове, Ивановых, петербургской жизни» [1, с.293] и т.д.

Определяющим для кузминской поэзии является и тот факт, что Кузмин поначалу стал известен в обществе не как создатель поэтических строк, а как автор музыки. Впрочем, и сам Кузмин вспоминал: «Оперы я всегда и сочинял и пел своим тоненьким гибким голосом сам, содержание всегда тоже сам сочинял» [1, с.15], а на рубеже 1903-1904 годов, после появления на «Вечерах современной музыки», Кузмин-композитор «быстро превратился в одного из постоянных участников этого своеобразного музыкального филиала «Мира искусства», его музыка начала исполняться как в собраниях «Вечеров», так и в публичных концертах, вызывая немалые споры» [1, с.21]. К тому же он постоянно сотрудничал с театрами, для которых писал музыку и пьесы.

Занимаясь на первых этапах обращения к поэзии «подтекстовкой» своих собственных мелодий, Кузмин, в основном, делал ставку на восприятие звучащего слова. Исследователь Богомолов видит именно в этом причину создания поэзии «невысокого уровня». Но, на наш взгляд, этот факт объясняет специфику изображения в кузминском поэтическом тексте произведений изобразительных искусств. Как отмечает М. Рубинс, анализируя стихотворение Кузмина «Пейзаж Гогена» (1916), «поэт не создаёт экфрасис в традиционном понима-

нии, как словесное воспроизведение конкретных художественных произведений; вместо этого он передаёт общее впечатление с помощью отбора отдельных особо значимых деталей. <…> Кузмин представляет основные мотивы французского художника в свободном, импрессионистическом ключе» [12, с.198].

Действительно, для импрессионизма «ценным и единственно реальным становилось лишь то, что мимолётно, неуловимо, невыразимо ничем, кроме ощущений. Художественный образ строился на зыбких недосказанностях и туманных намёках, приоткрывавших “завесу” над роковой игрой бессознательных стихий в жизни человека» [10, с.121]. Малларме так определяет задачи художника-импрессиониста: «Нужно рисовать не вещь, а производимый ею эффект. Стихотворение должно состоять не из слов, а из намерений. Слова стушёвываются перед впечатлением» [2, с.151]. Как мимолётные впечатления художника передают предмет в отрывочных, мгновенно фиксирующих каждое впечатление штрихах, так и Кузмин при помощи отдельных слов запечатлевает в поэтической строке рождённый эффект, принадлежащий целому – картине Гогена:

Тягостен вечер в Июле,
Млеет морская медь…
Красное дно кастрюли,
Полно тебе блестеть!
Спряталась Паучиха.
Облако складки мнёт.
Песок золотится тихо,
Словно застывший мёд.
Винно-лиловые грозди
Нам просверлят глаза.
Густо алеют губы,
Целуют, что овода.
Хриплы пастушьи трубы,
Блеют в разброд стада.
Скатилась звезда лилово…
В траве стрекозиный гром.
Всё для любви готово,
Грузно качнулся паром.
(«Пейзаж Гогена») [7, с.210-211].

Мы видим, что Кузмин воспроизводит в слове художественное полотно посредством передачи полученного впечатления. Более того, он не рассказывает о нём, он воссоздаёт его, фиксируя каждое мгновенно улетающее впечатление. Создание такого произведения, в котором было бы экфрастически представлено творение художника-импрессиониста, требовало от поэта определённой системы специальных приёмов.

Немаловажную функцию в данном случае выполняет метафорическое цветообозначение («морская медь», «красное дно кастрюли», «песок золотится», «винно-лиловые грозди», «густо алеют губы», «скатилась звезда лилово»). Звуковое оформление поэтического текста создаёт особенную выразительность и сообщает дополнительную силу в воздействии на читателя. Так, повторяющиеся в каждой строке стихотворения звуки – **с** — и – **з** – передают ощущение ясного звенящего пространства. К тому же слова «хриплы … трубы», «блеют … стада», «стрекозиный гром» по-своему наполняют пространство разноголосицей июльского вечера.

Таким образом, на наш взгляд, трудно согласиться с М. Рубинс, утверждающей, что Кузмин «не создаёт экфрасис в традиционном понимании, как словесное воспроизведение конкретных художественных произведений» [12, с.198]. Поэт именно словесно воспроизводит художественное полотно Гогена, не «отбирая отдельные особо значимые детали», а, следуя логике рождения моментальных впечатлений от картины, тем самым, достигает желаемого результата – воссоздает в художественном слове произведения живописи.

Итак, мы видим, что анализ даже отдельного стихотворения Кузмина показывает, насколько показательным для творчества поэта является экфрастическое видение произведения живописи. Вероятно, дальнейшее изучение экфрастических элементов в поэтике Кузмина позволит сделать выводы о функциональной роли экфрасиса в поэзии вообще.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богомолов Н.А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. – М., 1995.
2. Бореев Ю. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. – М., 2003.
3. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М.: Издательство «МИК», 2002. – С.5-22.
4. Гинзбург Л. О лирике. – М.; Л.: Советский писатель, 1964.
5. Гольдт Р. Экфрасис как литературный автокомментарий у Леонида Андреева и Бориса Поплавского // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М.: Издательство «МИК», 2002. – С.111-122.
6. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977.
7. Кузмин М.А. Собрание стихов: В 2 т. – Мюнхен, 1977. – Т.2.
8. Куляпин А. «Интермедиальность» Михаила Зощенко // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М.: Издательство «МИК», 2002. – С.135-144.

9. Ланн Ж.-К. О разных аспектах экфрасиса у Велимира Хлебникова // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М.: Издательство «МИК», 2002. – С.71-86.
10. Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
11. Мних Р. Сакральная символика в ситуации экфрасиса (стихотворение Анны Ахматовой «Царскосельская статуя») // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М.: Издательство «МИК», 2002. – С.87-96.
12. Рубинс М. «Пластическая радость красоты»: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. – СПб.: Академический проект, 2003.
13. Соколов А.Г., Михайлова М.В. Русская литературная критика конца XIX – начала XX века. Хрестоматия. – М., 1982.
14. Франк С. Заражение страстями или текстовая «наглядность»: *pathos* и *ekphrasis* у Гоголя // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М.: Издательство «МИК», 2002. – С.32-41.
15. Цивьян Т.В. К анализу цикла Кузмина «Фудзий в блюдечке» // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Тезисы и материалы конференции 15-17 мая 1990 г. – Л., 1990. – С.43-46.
16. Цимборска-Лебода М. Экфрасис в творчестве Вячеслава Иванова (Сообщение – Память – Инобытие) // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М.: Издательство «МИК», 2002. – С.53-70.

АНОТАЦІЯ

Автор статті розглядає питання про екфрастичне бачення творів живопису на прикладі поетичної творчості видатного російського митця М. Кузміна. Автор доходить висновку, що використання на початку XX століття у літературі такого засобу як екфрасис було поширеним серед поетів, що говорить, у свою чергу, про звернення модернистів до традиційної поетики.

SUMMARY

The author of the article considers the problem of ekphrastic internation of artistic works on the basis of the poetry of an outstanding Russian master, M. Kuzmin. The author arrives at the conclusion that the use of ekphrasis was widely spread among poets at the benning of the XXth century. This, in its turn, suggests modernists' applying to the tradetional poetics.

Т.І. Зелених
(Горлівка)

УДК 82.995

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОЗИ В. СТЕФАНИКА (НА МАТЕРІАЛІ НОВЕЛИ "МАЙ")

Поняття "стиль" є поняттям стилістики як розділу мовознавства й літературознавства як окремої науки. Але стилістичні різновиди української мови й індивідуальні стилі письменників – це різні поняття. В. Жирмунський писав: "У поняття стилю літературного твору входять не лише мовні засоби, але також теми, образи, композиція твору, його художній зміст, втілений словесними засобами, але не такий, що вичерпується словами..." [3, с.200].

Стиль у літературознавстві – це оригінальне використання всіх ресурсів мови (художнього стилю зокрема) з метою самобутнього втілення концепції автора.

"Стиль – спосіб буття творчої індивідуальності, спосіб буття людини – автора в його творінні...це закон, що організує, і одночасно єдність усіх елементів художньої форми, що безпосередньо сприймається, у створенні й естетичній досконалості якої проявляє себе творча індивідуальність..." [4, с.256].

Проблемою індивідуального стилю займалися Л. Тимофєєв, Д. Наливайко, Д. Лихачов, О. Соколов, А. Лосєв, С. Єрмоленко поруч із поняттям "літературний стиль" називає синонімічне поняття "ідіолект", хоч деякі вчені літературний ідіолект у сучасній поетиці визначають як важливу складову частину індивідуального стилю письменника, власне ідіостилю.

В. Фащенко розрізняє стилетворчі чинники й носії стилю. До чинників зараховує: світовідчуття (образне мислення) письменника, тематику й проблематику творчості, характеристики певного жанру; до носіїв стилю – фабулу, сюжет, композицію, включаючи мовні виразові форми (оповіді, розповіді, описи, монологи, діалоги) з їх лексико – синтаксичними структурами, інтонаційно – звуковими особливостями.

"Індивідуальний стиль – іманентний (властивий його внутрішній природі) прояв істотних ознак таланту в конкретному художньому творі, мистецька документалізація своєрідності світосприйняття певного автора, його нахилу до ірраціонального чи раціонального мислення, до міметичних принципів (принципів уподібнення) чи розкутого образотворення, його естетичного смаку, що в сукупності формують неповторне духовне явище..." [7, с.312].

Отже, можна сказати, що стиль – це вичерпна характеристика твору. Тому що саме стиль визначає право на існування певного твору у

світі художньої літератури. У художньому творі привабливим є те, що має яскравий, самобутній вираз, причому ця самобутність повинна затримувати на собі увагу реципієнта й, посилюючи враження, сприяти збудженню творчої уяви, викликати в читача певного роду емоційні переживання.

Так, В.Жирмунський говорив, що художній стиль письменника являє собою вираження його світогляду, втілене в образах мовними засобами.

Тому ми вважаємо за необхідне говорити про стиль художнього твору, а не про його стилістику.

Ми розглянемо стильові особливості новелістичної прози В. Стефаника. До цього аспекту вивчення творчості В. Стефаника зверталися І. Велигорський, І. Франко, Ф. Жилко, В. Лесин, Л. Луців, І. Ковалик.

Прослідкуємо ставлення самого В. Стефаника до однієї з головних особливостей свого стилю – діалектної лексики.

У 1898 р. письменник писав О. Маковеєві, щоб "нічого не зміняв в його новелах, хіба похибки орфографічні... можете змінити бесіду мужицьку на бридшу, літературну..." [8, с.400]. З цих слів ми бачимо ставлення новеліста до тодішньої літературної мови. Але вже в 1924 р. Він писав І. Лизанівському, редакторові своїх творів, що його "трохи іритує жаргон в його творах", і тому просив "Василя Сімовича, щоб його оповідання переписав на літературну українську мову..." [1, с.446].

26 грудня 1925 р. письменник виступав на своєму ювілеї у Львові й просив молодих письменників, щоб його не наслідували та не писали "жаргоном – діалектом". А вже в травні 1936 р. В. Стефаник їде до Львова, де в розмові з професором В. Сімовичем знову нагадує своє давнє прохання: перекласти літературною українською мовою його новели. Ця справа в останні роки життя дуже непокоїла В. Стефаника. він чомусь вважав, що писати діалектом – це національний злочин.

Отже, ми бачимо еволюцію в поглядах письменника щодо тодішньої української літературної мови.

З цього приводу розгорнулася ціла дискусія. І. Огієнко писав, що твори В. Стефаника ніколи не зможуть стати загальноукраїнським добром, бо на перешкоді буде їх не всім зрозуміла мова. "Такі письменники, – твердив він, – звичайно не мають наслідників, ось чому їхній талант позостається яловим для розвитку своєї соборної літературної мови..." [2, с.121].

А В. Козаченко вважає, що В. Стефаник "є невичерпною школою майстерності, простоти та незбагненої в своїй простоті витонченості стилістичної побудови фрази, виключного лаконізму, художньої економності і точності слова..." [6, с.31].

В. Лесин проводив опитування серед письменників і зробив висновок, що тридцять з них високо шанують В. Стефаника, серед цих пись-

менників він назвав О. Вишню, О. Гончара, М. Бажана, М. Стельмаха, П. Панча, М. Олійника, І. Вільде та інших.

Та й сам професор І. Велигорський обороняв покутську говірку персонажів В. Стефаника, твердячи, що "говори вносять в літературну мову свіжість, відновлюють її своїми здоровими соками, збагачують та не дають їй заплісніти". Він наводить думку, що "без говірок мовне тіло стає мовним трупом" [2, с.116-122].

Ми ставимо у свою чергу питання, що б відбулося, якщо переписати твори В. Стефаника вишуканою літературною мовою. Наша мета довести, що літературна мова й діалектизми, які є мовною візитною карткою В. Стефаника, добре збалансовані в текстах, і діалектна лексика з"являється у тих фрагментах тексту, у той момент розвитку сюжету, коли потрібно, щоб на перший план вийшов образ–персонаж, заради якого, власне, й написані новели. Простежимо це на матеріалі однієї з новел В. Стефаника "Май", визначивши основні властивості стилю письменника.

Назви творів В. Стефаника є наче ключем до емоційно – змістового ладу художнього тексту. Подивимось на назву новели "Май". Май – це калька з російської мови (українською "травень" – третій місяць весни). Вказівка на те, що події новели відбуваються навесні. "Весна така красна, така красна, що раз!" [8, с.129]. Май – це й діалектне "дуже". У новелі все дуже: дуже бідний Данило, дуже красива весна, дуже багатий пан, дуже довго чекав, дуже хотілося спати й т. д.

Лаконічна, багатозначна назва новели, яка має експресивне навантаження, створює неповторну авторську модальність твору. Наведемо приклади інших назв: "Стратився", "Побожна", "Сама – саміська", "Новина", "Підпис", "Скін", "Вона – земля", "Роса" тощо.

Отже, ми можемо говорити про певну закономірність і стильову особливість.

Слід відмітити й те, що письменник не використовує в новелах описи, він їх замінює чіткими, лаконічними, доречними деталями. Тож наступною особливістю стиля можна назвати те, що при використанні мінімальної кількості ресурсів мови В. Стефаник досягає найбільшої чіткості думки, точності виразу художньої ідеї.

Введення в текст у новелах письменника може збігатися з будь-яким сюжетно-композиційним елементом , у тому числі й з кульмінацією, що підвищує експресивні характеристики. Цікавим є той факт, що початок тексту новел подається літературною мовою, зрозумілою для більшості читачів. Ось початок новели "Май": "Данило чекав коло білої брами, дивився в панський город, як злодій, і не важився зайти..." [8, с.127].

Художня манера письменника – музика живої розмови. Її колорит відтворюють усно-розмовні прості конструкції:

"Якби так трохи покурив люльки?
Лишіть геть.
А тютюн маєте купований?
В мене на городі росте.
Не говоріть..." [8, с.127-128].

Візуальність образів новел В. Стефаника не є метою автора. У новелі "Май" персонаж лише отримав ім`я, а про його зовнішній вигляд ми лише знаємо, що в нього "чорне нечесане волосся", "чорні ноги і чорні руки", "цеглясте тіло".

Потрібно звернути увагу й на те, що більшість дослідників твердять, що герой В. Стефаника – це бідна людина. Чи є головною ознакою героїв письменника їх бідність? І. Франко на це зауважує: "Ні, ті трагедії й драми, які малює Стефаник, мають небагато спільного з економічною нуждою; се трагедія душі, конфлікти та драми, що можуть... повторитися в душі кожного чоловіка, і власне, в тім лежить їх велика сугестійна сила, їх потрясаючий вплив на душу читача..." [1, с.60-61].

Для В. Стефаника важливим є те, щоб його твори відображали свідомість людини, її внутрішній світ, переживання, емоції та щоб вони були теж експресією ритму та руху життя. Для нього істотнішою є експресивна сила динамізму, що виявляє психіку людини. Тому не краса, а експресія – сила духовного виразу – стала характерною ознакою стилю В. Стефаника.

Цю ж функцію виконує й зміна тональності оповіді творів. Прослідкуємо це на тексті новели "Май". Мажорний тон ("Як він ішов до пана, то мав дуже ясний план" [8, с.128]) змінює мінорний ("І Данило чекав. Його ясний план затемнювався, він чухався в потилицю і несміливо заглядав у город... чув, що буде спати..." [8, с.129]), а далі знову – мажор ("Він зірвався, перестрашився. Оглянувся довкола себе..." [8, с.130]), кінець твору є мінорним ("Солодкий сон нагонив ті привиди, і він спав спокійно..." [8, с.130]).

Розкриттю й виразу емоцій персонажа допомагає використання не лише прямої мови, а й внутрішнього монологу, своєрідного "потоку душі".

Саме в цих фрагментах тексту ми знайдемо більшість діалектизмів, тому що в такий момент вони потрібні для точної передачі настрою, стану персонажа, а головне для точності донесення думок персонажа, того, чого він хоче від світу.

Спробуємо порівняти авторську мову в новелі "Май" з мовою персонажів.

Мова автора: "Данило чекав коло білої брами, дивився в панський город, як злодій, і *не важився* зайти...

Стояв секунду, махнув рукою і пішов від брами на лан...

Солодкий сон *нагонив* ті привиди, і він спав спокійно..." [8, с.127-130].

Мова персонажа (Данило):

"– Я прийшов до пана *наймитиси. Переднівок* дуже прикрий, *дітий* маю четверо, а на то *лишень* латка города. *Наймитиси мусю*, а роботу *кожду* знаю, бо я *заробний чоловік*. Та *просю* божої ласки та й *панцької, аби-м си* погодили та аби пан дали мені *корець орнарії* таки зараз, аби дати жінці *межи діти*, а до служби я можу зараз ставати..." [8, с.128].

На основі виділених діалектизмів у обох висловлюваннях можна зробити висновок про співвідношення тогочасної літературної мови й південно-західного діалекту у творах В. Стефаника. Мова персонажів у новелах є переважно діалектною з більшою чи меншою кількістю внесених до неї літературних елементів (чітко простежується межа між діалектними словами "аби-м си погодили" та унормованим вживанням мовних одиниць "прийшов", "четверо", "город", "жінці" тощо).

Мова ж авторська ґрунтується на тогочасній літературній українській мові, якою видавалася періодика в Галичині, з деякими елементами місцевої покутської говірки.

Отже, на сторінках новел В. Стефаника літературна українська мова й діалектні вислови мають рівні права. Хоч уже й у перший період творчості письменника діалектизми в авторській мові не становили собою певної основи, а в другий період їх кількість ще зменшилася , не можна недооцінювати роль покутської говірки в його новелах. Можна також твердити, що В. Стефаник знав тогочасну літературну мову, володів нею та використовував у своїх творах. Про це свідчить використання в новелі "Май" літературного слова "панський" (авторська мова) й слова "панцької" (мова персонажа).

Особливістю використання діалектної лексики В. Стефаником є те, що більше використовуються фонетичні й граматичні діалектизми, значення яких легко зрозуміти. Це ж можна сказати й про власно-лексичні діалектизми, мета яких примусити читача замислитись, автор ніби запрошує читача до співпраці.

Ось приклади діалектизмів з новели "Май".

Поглянемо на фонетичні діалектизми: ци – чи, відки – звідки, байдужні – байдужі, кожду – кожну, панцької – панської, цес – цей, пільні – пильні, суди – сюди, вібіжить – вибіжить, богато – багато, шепту – шепоту, цалком – цілком, зідре – здере, него – нього, єго – його, оцего – цього, зімнялися – зім"ялися, проши – прошу, неспокоїть – непокоїть, міліон – мільйон.

Можна виділити й граматичні діалектизми: найматиси – наймати ся, сходимоси – сходимося, просю – прошу, за них – через них, жінці межи діти – жінці для дітей, брамов – брамою, волоссю – волоссі (форма місцевого відмінку), собі не заходжу – до себе не заходжу, ходє – ходить, аби-м – аби був, то-с – то був, си погодили – погодилися.

До фонетико-граматичних діалектизмів віднесемо слово "горівков" (горілкою).

Власно-лексичними діалектизмами є такі мовні одиниці: значка – ознака, корець – частина, подобає – схожий, чупер – чуприна, удолину – вниз, замкнути (очі) – заплющити, млака – болотиста місцевість, мусю – повинен, лишень – тільки, орнарія – плата за роботу речами, їжею тощо, відай – скоріш за все, не порунтав – не вкрав, лайдак – ледар, натеребив – наробив, сикне – бризне, упережить – вдарить, тота – той, не важився – не насмілився, заробний чоловік – робітник.

Пояснення етнографічних діалектизмів, які використовує В. Стефаник у своїх творах, зібрані в словник, що вміщується після новел. У новелі "Май" таких діалектизмів два.

У новелі можна побачити й слова-кальки (осторожно – обережно, мінута – хвилина).

Отже, робимо висновок, що більшість діалектизмів у творах В. Стефаника є зрозумілими при уважному читанні текстів.

Художня деталь, лаконізм і характерність живого усного слова притаманні поетиці стефаникової прози. І. Франко влучно зауважував, що новаторство В. Стефаника полягає не в обраних темах, а в способі їх трактування, у літературній манері, у тому, як бачить і відчуває письменник життєві факти. Тож мовна картина світу В. Стефаника ґрунтується на реаліях українського довкілля, на тих типових діалектизмах, пізнання яких безмежне як щодо самих реалій, так і їхніх відповідних назв.

Письменник був майстром відтворення природної мови, її народнорозмовного забарвлення. У цьому й полягає естетична вартість його висловів, без діалектизмів порушилась би мовно-естетична цілісність художніх творів В. Стефаника, тому що діалектні слова є разом з літературною лексикою головними складовими мовно-естетичної картини світу його новел.

Але в це просте, побутове мовлення природно, непомітно входить образ поетичного стилю із засобами контекстуально-синонімічного та синтаксичного увиразнення мовлення.

Поєднання розмовного й поетичного взагалі властиве індивідуальному стилеві В. Стефаника. поетичним оцінним змістом позначені характерні, часто вишукані тропи, що нібито випадково потрапили в невимушену оповідь новеліста.

Розглянемо цю стильову особливість на прикладі тропів з новели "Май".

Епітети О. Шалигіна називала одним з найдійовіших засобів посилення картинності й емоційності мовлення. В. Стефаник у творі використовує постійні епітети: солодкий сон, ясний план (чіткий, зрозумілий); контекстуально-авторські епітети: цеглясте тіло, пільні коники (уважні) тощо.

Як бачимо у творі відсутні прикрашальні епітети, а характерні посилювальні та пояснювальні.

Нескінчену гаму значеннєвих відтінків у новелах В. Стефаника передають метафори, побудовані на персоніфікації, оживленні, одухотворенні предметів, явищ. Наприклад, неспокій бушує, нога відпочине, слина випливає, лиця деревіють, шепти стихають, голови падають, біда ушпилить, гармонія пропадає, біда руйнує, сонність спадала, думки мішалися, план затемнювався, очі блукали, думки розліталися, сон нагонив, сонце реготалося, сонце посилало до нього проміння, сонце пестило його, квіти цілували.

Ще автор однієї з київських поетики (“Lyra”, 1696р.) вказував, що метафоричне слово завжди чарівніше й красивіше, ніж слово в прямому значенні.

Тож стилю В. Стефаника притаманне використання значної кількості метафор.

Наявні в новелі й порівняння: “Данило чекав коло білої брами, дивився в панський город, як злодій”, “урядник посеред них подобає на чорну мушку, що в густий мед залізла”, “той крайній, як вітер на ниві, все непокоїть”, “сидів, як стовп”, “сонце... пестило його, як мама рідна”.

Але в новелі використовується й невластивий стилю письменника троп – розгорнене порівняння, що переростає у вставний епізод – новелу про те, як уміють чекати селяни. Це певний символ того, що життя деяких людей проходить у вічному чеканні кращого. Отже, хоч новела моногеройна, але драма Данила – драма життя мільйонів людей.

Використовується в новелі й синекдоха – різновид метонімії. Наприклад: “ще моя нога в арешті не була”.

Знаходимо у творі й гіперболу. Наприклад: “не даєш попові з себе шкуру здирати”, “пан мусить чоловіка з болотом змішати”.

Усе це свідчить про поетичні ознаки стилю В. Стефаника. На підтвердження цього можна навести останній абзац новели “Май”, де автор використовує (у трьох реченнях) і метафори, і епітети, і порівняння:

“Сонце реготалося над ним, посилало до нього своє проміння, пестило його, як мама рідна. Квіти цілували його по чорнім нечесанім волоссю, пільні коники його перескакували. А він спав спокійно, а чорні ноги і чорні руки виглядали як прироблені до його цеглястого тіла” [8, с.130].

У стилі В. Стефаника важливу роль виконують і чергування простих і складних речень, фраз, які переростають у ритмічно організовані групи.

Синтаксичний лад і лексична семантика об“єднаються у створенні пластичних і музичних за своєю природою словесних картин.

Синтаксис новели В. Стефаника – це фігури, пов“язані з відхиленням від певних логіко-граматичних норм оформлення фрази, фігури повтору (словесного, фразового тощо), риторичні фігури.

Поглянемо на приклади стилістичних фігур з новели "Май".

Одною з них є інверсія:

"То були біленькі, рівненькі стежки по панському городі, і він за них боявся бійки, бо лише ними він міг до двора дістатися..." [8, с.127] (інверсія додатка, вираженого іменником).

"Всі мужики, богато їх міліонів, уміють чекати довго і терпеливо..." [8, с.127] (інверсія обставин, виражених прислівниками).

"На нього спадала сонність і байдужість..." [8, с.128] (інверсія головних членів речення).

Використовує В. Стефаник і анаколуф:

"Я з попом собі не заходжу, бо то гроші коштує, я й до церкви не ходжу..." [8, с.129].

"Я з горівков собі не заходжу, бо нема відки..." [8, с.129].

Наявна в новелі "Май" і така фігура як плеоназм:

"Отак вони всі чекають, та так чекав і Данило коло брами, хоч був сам-один..." [8, с.128].

Можна визначити у творі й елемент анафори. Кожний наступний кінокадр першої половини новели (а стиль В. Стефаника можна назвати мовними кінокадрами) починається словом "як".

"Як пан є в канцелярії, то вони чекають стоячи...

Як пана нема в канцелярії, то вони сідають...

Як уже добре стиснуться, то починають до себе шепоти говорити...

А як трапиться між ними який нетерплячий, то він так, як той крайній, не дасть всім спокійно на підлозі посидіти...

Як він ішов до пана, то мав дуже ясний план...

Як наблизиться вже дуже, то має витріщити очі на пана і дивитися..." [8, с.128].

Особливістю цієї фігури в новелі "Май" є те, що анафоричний повтор пов`язує не суміжні, а розведені в тексті синтаксичні одиниці.

Тепер розглянемо фігури, пов"язані з відхиленням від певних комунікативно-логічних норм оформлення фраз у новелі.

Ось приклад риторичного питання:

" – Цес має того поля доста та й робить коло хліба добре. Ба, де він то все подіває?" [8, с.129].

У творі використано й риторичний оклик:

" – Весна така красна, така красна, що раз!" [8, с.129].

Перша риторична фігура примушує нас замислитись, а друга – створює контрастне зіставлення буття певної людини з весняним буянням природи.

Твори В. Стефаника – глибоко національні, народні твори, і це по-особливому виявилося в мові його новел. Слововідчуття письменника виросло з глибокого національного коріння й самобутнього осмислення світової та вітчизняної культури. Тому й уживаються там діа-

лект з літературною мовою, простота розмови з красою поетики. Заміна чи виключення цих складових частин зруйнують не лише мовну палітру письменника, а й зв"язок його персонажів з життєдайною силою рідної землі.

Земля – це наскрізний образ О. Кобилянської, О. Довженка, У. Самчука, В. Стефаника, М. Коцюбинського.

Тривалість функціонування слова в мові в різних комунікативних ситуаціях спричиняє виникнення переносних, образних значень, формування символів.

Специфіка художніх творів у тому, що всі поняття стосовно землі переживають тут процес естетичного осмислення, усі вони трансформуються у світосприйманні людини й постають водночас у дуже конкретних, чуттєвих образах і в узагальнених символах.

Герой новели "Май" Данило прийшов наймати до пана. Побачивши його поля, з сумом зауважує: "Цес має того поля доста..." [8, с.129]. Селянин усе віддав би для того, щоб працювати на своєму полі.

Від конкретного поля, від відчуття грудочки землі, родини, сприйняття весняної днини асоціативне художнє мислення вибудовує образ рідної природи, рідної землі, Батьківщини. Стильовою ж особливістю цих образів у творчості В. Стефаника є їх персоніфікація.

Данило – селянин з новели "Май", який любить свою землю та є невід`ємною частиною природи. Цей образ повторюється у творчості В. Стефаника, щоразу розкриваючи якусь особливу індивідуальну рису, і є ознакою світобачення письменника. Стильова місткість цього образу безумовна.

Отже, ще одна особливість стилю В. Стефаника – це персоніфікація природи й природне "забарвлення" людини.

Усі стильові особливості не існують поза мовою творів письменника. Входження в мовний світ автора передбачає певний рівень естетичного виховання, розуміння соціальних і суспільних умов, за яких формувався художній стиль національної літературної мови, а в ньому індивідуальний стиль письменника.

Листи української письменниці Лесі Українки дають нам уявлення про мовний стан на Україні тих часів. У листі від 1893 року до О.С. Маковея вона пише: "Не знаю, чим се об`яснити, тільки галичани краще говорять, ніж пишуть, а українці краще пишуть, ніж говорять. Що ж до того, що часто українські сім`ї говорять по-російські, то здається, не так давно було, що галицькі русинські сім`ї говорили попольські..." [5, с.199].

Леся Українка писала й про входження в лексичний склад української літературної мови слів з галицької писемної практики. Тогочасну

українську літературну мову вона називає "галицько-українською" (виходячи з тогочасних історичних умов). Та письменницю не задовольняв її стан через "тісність і бідність" і через "пересипаність неологізмами і чужими словами та зворотами".

Отже, словник творів В. Стефаника зумовлений історичними умовами того часу й характеризується зверненням до усно-розмовних джерел народу та до нормативної лексики одночасно, ці шари словникового складу мови співіснують на сторінках його новел, взаємозбагачуючись. Зразки ж діалектних слів – це перлини, які зберігають етнічну самобутність українців.

Показовим є й те, що квінтесенція нового міститься в словах автора (що характеризується літературною мовною основою), яка, по-перше, є основним джерелом розвитку сюжету, по-друге, виконує композиційну функцію й містить ключовий символ (у новелі "Май" символ – це брама, до якої так і не вдалося увійти Данилу). Тому зміст новел є зрозумілим, діалектна лексика не заважає повному заглибленню читача у світ творів, а несе певне змістове, логічне, структурне, експресивне навантаження.

Отже, стиль В. Стефаника в контексті літературної української мови кінця XIX – початку XX століття можна визначити як прогресивний, його філологічна майстерність виявилася у вмілому використанні слова (як діалектного, так і літературного), мова його творів визначається багатством художніх засобів, і все це сприяє залученню читача до "сповіді душі" (не стільки душі персонажа, скільки власної душі).

Подальша перспектива роботи в цьому напрямку – це аналіз творчості В. Стефаника в загальноєвропейському контексті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Василь Стефаник у критиці та спогадах: Статті, висловлювання, мемуари. – К., 1970.
2. Велигорський І. Мова В. Стефаника. – Варшава, 1937.
3. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М., 1963.
4. Гиршман М.М. Стиль // Литературоведческий сборник. – Вып.3. – Донецк, 2000. – С.253-258.
5. Єрмоленко С.Я. Нариси з української словесності (стилістика та культура мови). – К., 1999.
6. Лесин В. Любимо Стефаника, вчимося в нього // Радянське літературознавство. – Ч.9. – К., 1969. – С.27-36.
7. Літературознавчий словник-довідник. – К., 1997.
8. Стефаник В.С. Твори. – К., 1964.

АННОТАЦИЯ

В статье доказывается положение о том, что литературная и диалектная лексика, которая является одной из стилевых доминант произведений Василия Стефаника, умело сочетаются и не мешают собственной интерпретации текстов новелл Василия Стефаника читателями.

Доклад был заслушан на Международной научно-практической конференции «Проблемы общей, германской, романской и славянской стилистики» (19-20 мая 2003г., Горловка).

SUMMARY

The point of view is considered in the article that literary language and dialecticisms which are one of the stylish dominants of the creative work by V. Stephanik are good balanced and do not block readers' own interpretations of the novel texts.

The report was made at the scientific-practical conference "The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics" (Horlivka, the 19-20th of May, 2003.).

Е.В. Климова
(Донецк)

УДК 82.1

ОПЫТ ПРОЧТЕНИЯ СТИХОТВОРЕНИЯ Н.С. ГУМИЛЕВА «Я И ВЫ»

Творчество Николая Степановича Гумилева долгое время считали ясным и простым, несущим яркую примесь экзотики и военного героизма, лишенным вдохновения – лишь выдумка и холодное мастерство, решения арифметических задач вместо сотворения чуда. Однако уже Ахматова говорила о наличии глубокого подтекста в его произведениях, о том, что мы имеем дело с тайнописью поэта-визионера и пророка [9, с.220]. Рассматривая стихи Гумилева с этой точки зрения, можно почерпнуть из них много нового и даже неожиданного.

Редко кто из исследователей судьбы и творчества поэта обходит вниманием стихотворение «Я и Вы». Во-первых, потому что в нем жизненная позиция автора очень четко сформулирована, и, во-вторых, (главным образом!) из-за пророчества о своей смерти: *«И умру я ... в какой-нибудь дикой щели, Утонувшей в густом плюще…»*. Именно эти две строки, иногда – всю строфу, приводят, чтобы показать «провидца Гумилева».

Ирина Одоевцева отмечала в своих воспоминаниях, что у Николая Степановича «Бывали гениальные прорывы в вечность» [7, с.116]. Но об этом позже. Почему бы не взглянуть на все произведение целиком?

Я И ВЫ

Да, я знаю, я вам не пара,
Я пришел из другой страны,
И мне нравится не гитара,
А дикарский напев зурны.

Не по залам и по салонам
Темным платьям и пиджакам –
Я читаю стихи драконам,
Водопадам и облакам.

Я люблю – как араб в пустыне
Припадает к воде и пьет,
А не рыцарем на картине,
Что на звезды смотрит и ждет.

И умру я не на постели,
При нотариусе и враче,
А в какой-нибудь дикой щели,
Утонувшей в густом плюще.

Чтоб войти не во всем открытый
Протестантский прибранный рай,
А туда, где разбойник, мытарь
И блудница крикнут: «Вставай!» [3, с.145].

Это стихотворение было вписано в альбом Елены Карловны Дюбуше. Местонахождение первоначального варианта, как и всего альбома, неизвестно [7, с.289]. Существуют также автографы в собрании Г.П. Струве и в архиве М.Л. Лозинского. Согласно альбому Г.П. Струве, стихотворение написано в июле 1917 года. Первая публикация – в «Новом Сатириконе» № 16 (июль) за 1918 год [3, с.412]. Оно вошло также в книгу «Костер».

Попытаемся выяснить, к кому обращается автор. Казалось бы, тот факт, что автограф стихотворения находится в альбоме Елены Дюбуше, «Синей звезды», все объясняет. Но почему тогда его Гумилев включил в книгу «Костер», в то время как большинство стихов из альбома так и остались неопубликованными при жизни автора? Вчитаемся в сами строки.

«Да, я знаю, я Вам не пара…» – несколько странное заявление для человека, считающего поэтов «лучшими представителями человечества»

[8, с.152]. В стихотворении «Мой альбом, где страсть сквозит без меры…» он говорит о девушках: *«Каждая подумает уныло, Легкого п р е з р е н ь я* [разрядка наша – Е.К.] *не тая: – Я б американца не любила, А любила бы поэта я …»* [3, с.150]. Презренья не к недостойному поэту. Недостойной оказывается та, которая избрала богатого американца. Если все же предположить, что Гумилев сравнивает себя с возлюбленной или с ее идеалом, то тоже возникает ряд противоречий.

«Я читаю стихи… Не по залам и по салонам Темным платьям и пиджакам…». Кто же читает стихи по залам и салонам? Елена Дюбуше или ее избранник, который, напомним, поэтом не является?

«Я люблю – как араб в пустыне Наклонился к воде и пьет, А не рыцарем на картине, Что на звезды смотрит и ждет…». Если бы Гумилев сравнивал свою любовь с женской, неужели бы он не нашел другого сравнения? Женщина – рыцарь на картине? А уж об американском богаче и речи быть не может. Ни на какие звезды он не смотрел и ничего не ждал – женился и увез Е. Дюбуше за океан («Зачем Колумб Америку открыл?»).

Остается одно – искать адресата.

Стихотворение состоит из пяти строф, в каждой – теза и антитеза, образ самого себя, т.е. Гумилева, и как противоположность – характеристика еще какого-то человека. Кого? С кем мог себя сравнивать автор, считая к тому же, что он ему «не пара», (т.е. «не ровня» в таком варианте прочтения)? Конечно же, только с поэтом. В сравнении с «простым смертным» поэт бы неизбежно выиграл, ведь он – Поэт! (Такова была позиция Гумилева). Остается только вспомнить, с кем из поэтов своего времени автор стоял на противоположных точках.

«Отношения этих поэтов, которых традиционно принято считать антагонистами, заслуживают подробного и тщательного анализа. За их взаимным неприятием и отчужденностью скрывается гораздо больше, чем только…разное отношение к литературе. На примере этих двух художников внимательный исследователь может попытаться постичь два типа поэтического сознания, отчетливо проявившегося на грани веков» [4, с.6].

«Как были чужды друг другу мыслями, вкусом, мироощущением, отношением к России, всем, что создает писательскую личность! Они были «антонимичны», а русская действительность все время их сталкивала… Надо ли говорить, что это соревнование продолжается и после их смерти: русские стихолюбы до сей поры – или «блокисты» или «гумилисты»» [6, с.100].

«Возвращаемся к «мэтрам». Если можно противопоставить Блоку кого-нибудь из современников, то в качестве антипода назовем Н. Гумилева» [6, с.245].

Так говорили о Гумилеве и Блоке. И в 1917 году уже была видна пропасть, их разделяющая, но также и их связь – как непохожи бы-

вают части одного целого, и как друг без друга они это целое не создадут.

Еще во время своего первого «парижского» периода (1907 год) Гумилев просил у Брюсова рекомендательное письмо для знакомства с Блоком [1, с.170], за творчеством которого он пристально следил. Хотя уже в то время считал путь Блока неприемлемым для себя, пытаясь искать «спасение от блоковских туманностей» [1, с.197]. Первый же их разговор, вероятно, состоялся в 1910 году после доклада Вяч. Иванова «Заветы символизма» в Обществе Ревнителей Художественного Слова. Гумилев пытался спорить с докладчиком, дискуссия положила начало полемики вокруг символизма и, в конечном итоге, привела к появлению акмеизма [2, т.3, с.365].

Хотя настоящие столкновения и споры их как представителей разных течений относятся к пост-революционному периоду, когда они вместе работали в издательстве «Всемирная литература», Союзе Деятелей Художественной Литературы, Союзе поэтов, принимали участие в поэтических заседаниях и вечерах.

То, что Гумилев ставил Блока выше себя, сомнений не вызывает. Так, после одного из разговоров с Блоком он сказал: «А как бы Вы себя вели, если бы с Вами говорил живой Лермонтов?» [6, с.223]. Также, по свидетельству И. Одоевцевой, он говорил в 1920 году: «Конечно, Блок лучше меня…» [7, с.169], а Э. Голлербаху: «Он [Блок – Е.К.] лучший из людей. Не только лучший русский поэт, но и лучший из всех, кого я встречал в жизни…» [6, с.19].

Однако Гумилев четко осознавал противоположность не только творческих, но и жизненных – своих и Блока – позиций. Перед отъездом на фронт в 1914 году, куда он отправлялся добровольцем, не считая это чем-то экстраординарным, он говорит по поводу Блока: «Неужели и его пошлют на фронт? Ведь это то же самое, что жарить соловьев» [5, с.168].

Опять вернемся к стихам, которые Николай Степанович читает *«Не по залам и по салонам Темным платьям и пиджакам…»*. Кто, как не Блок читал свои стихи на многочисленных вечерах, собраниях, поэтических заседаниях и имел фантастическую популярность?

«Я читаю стихи драконам, Водопадам и облакам…». Эти строки соотносятся с «Поэмой начала», написанной в 1920 году. Там дракон отвечает жрецу: *«Разве в мире сильных не стало, Что тебе я знанье отдам? Я вручу его розе алой, Водопадам и облакам…»* [2, т.1, с.432]. Из чего следует, что стихи для Гумилева – тайное знание, знание для избранных, сильных духом. (Что не может не напомнить теорию акмеизма, а также кредо самого Гумилева: идти по пути наибольшего сопротивления). А читать Стихи тем, кого называют всего лишь «платьями и пиджаками»… Об этом же он говорит в стихотворении «Наступленье»: *«…Я, носитель мысли великой Не могу, не могу умереть…»* [2,

т.1, с.191]. Спасала на войне его именно причастность к «великой мысли», к «тайному знанию» – к поэзии.

«…рыцарем на картине…». При упоминании о рыцаре неизбежно возникает образ Прекрасной Дамы Блока и его как рыцаря при ней.

Кроме того, в одном из вариантов рыцарь был *«в пелерине»* [3, с.258], что явно приближает его к современности.

«Что на звезды смотрит и ждет…» – конечно, обычный человек тоже может смотреть на звезды, но они также являются распространенным символом поэтического течения, к которому принадлежал Блок. Гумилев, вступая с ними в полемику в наброске доклада в 1914 году, писал: «В их [символистских – Е.К.] стихотворениях…человек с исключительной легкостью подменяется звездой, звезда какой-нибудь идеей, и т.д.» [2, т.3, с.220]. А в статье «Наследие символизма и акмеизм» отмечал: «…значение звезд в том, что они бесконечно далеки от земли и ни с какими успехами авиации не станут ближе...» [2, с.19]. Поэтому можно предположит с большой долей вероятности, что звезды являются аллюзией на символистов, которые, кроме того, представляли пассивную жизненную позицию в отличие от деятельных акмеистов.

Что касается третьей строфы, то, допустив, что стихотворение о Блоке, мы получим еще одно предсказание: Блок умер *«на постели»,* через некоторое время после ухода врача, на руках у жены (Как это ни парадоксально, эти две противоположности, служившие Поэзии, умерли почти одновременно: 3 августа 1921 года был арестован, а 24 августа расстрелян Гумилев, а 7 августа умер Блок).

И, последнее, можно предположить, что *«протестантский рай»* – намек на немецкое происхождение Блока. Гумилев говорил о нем: «Александр Александрович, может быть, и не такой уж романтический немец, как я изобразил…» [7, с.174]. Тут также уместно вспомнить о том, что Гумилев предпочитал романский дух, а не германский [2, т.3, с.17], т.е. выход из романтизма в сторону Готье, а не Гейне, в сторону иронии. Блок же у него в какой-то степени ассоциировался с Гейне [6, с.251] – опять противопоставление.

Перед нами предстает полная картина – описание двух противоположных личностей, касающаяся их истоков, стихов, любви, смерти и Рая. (При этом попадают они именно в Рай, хоть каждый и в свой. Где же еще место обитания душ Поэтов?).

Хочется отметить, что взаимоотношения Александра Блока и Николая Гумилева еще ждут своих исследователей, впрочем, как и многие детали биографии самого Гумилева. Данная гипотеза может стать еще одним шагом в этом направлении.

Итак, становится понятно, что стихотворение «Я и Вы» – не просто обращение к любимой девушке, которая отвергла поэта, не только послание к современникам. Это также и выражение своих взглядов, двой-

ное предсказание, анализ взаимоотношений с А.А. Блоком. На этом примере видно, что «многослойность», многоплановость характерна для творчества Н.С. Гумилева.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гумилев Н. В огненном столпе. Письма. Дневники. Статьи. – М., 1991.
2. Гумилев Н.С. Сочинения: В 3 т. – М., 1991.
3. Гумилев Н.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – М., 1999. – Т.3.
4. Енишерлов В.П. Жизнь и стихи Николая Гумилева // Николай Гумилев. Стихи. Поэмы. – Тбилиси, 1989. – С. 5-14.
5. Лукницкая В.К. Николай Гумилев: Жизнь поэта в по материалам домашнего архива семьи Лукницких. – Л., 1990.
6. Николай Гумилев в воспоминаниях современников. – М., 1990.
7. Одоевцева И.В. На берегах Невы. – М., 1988.
8. Одоевцева И.В. Так говорил Гумилев // Жизнь Николая Гумилева: В воспоминаниях современников. – Л., 1991. – С. 152-155.
9. «Самый непрочитанный поэт»: Заметки А. Ахматовой о Николае Гумилеве // Новый мир. – 1990. – №5. – С.219 – 223.

АНОТАЦІЯ

У статті проаналізовано один з найвідоміших віршів Миколи Степановича Гумільова «Я і Ви». Його часто цитують біографи та дослідники творчості поета. Однак при більш уважному читанні та детальному порівнянні з іншими творами поета та його біографією можна знайти нові смислові пласти, або навіть припустити, що він присвячений стосункам з Олександром Блоком.

Доповідь була заслухана на Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми загальної, германської, романської та слов'янської стилістики" (19-20 травня 2003р., Горлівка).

SUMMARY

"You and Me", one of the most famous Nikolay Gumilev's poems, is analyzed in this article. The poet's biographers and researchers of his poetry like to cite it. But if you read it more carefully and compare it with other works of the poet and with the facts of his life you can find new meanings and new sense layers in it. You can even suppose that it is devoted to the relationships with Alexander Blok.

The report was made at the scientific-practical conference "The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics" (Horlivka, the 19-20th of May, 2003).

В.В. Мартынова
(Донецк)

УДК 82.09

КОМПОЗИЦИОННЫЕ КОНТРАСТЫ В СТИХОТВОРЕНИИ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «ПАРУС» И ВРЕМЕННОЙ ХАРАКТЕР ВОСПРИЯТИЯ

Контрасты в стихотворении М.Ю. Лермонтова «Парус» – тема не новая. Однако, если рассматривать читательское восприятие как процесс, протекающий во времени, эта тема может иметь своё продолжение.

Попытка свести его художественный мир к визуально целостной картине терпит крах, потому что образ тут же начинает распадаться на несоответствия.

Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?..

Играют волны – ветер свищет,
И мачта гнется и скрыпит…
Увы, – он счастия не ищет
И не от счастия бежит!

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой…
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой! [9, с.60]

Если в первой строфе парус белеет в «тумане моря голубом», то во второй он оказывается в эпицентре природной стихии: «Играют волны – ветер свищет». Продолжая такой ход размышлений, мы невольно попадаем в тупик, так как третья строфа преподносит еще один сюрприз: «Под ним струя светлей лазури, Над ним луч солнца золотой…». То, что перед нами три пейзажа, было отмечено многими литературоведами (Б.М. Эйхенбаум, В.М. Маркович, М.М. Гиршман и др.). Но почему никто из читателей, кроме литературоведов, не обращает внимания на эту тройственность, не задается вопросом о соотношении несовместимых частей? На наш взгляд, именно вопрос о читательском равнодушии к такому контрасту заслуживает тщательного изучения.

Какие объяснения такого единства несовместимых вещей в читательском сознании дают литературоведы?

В.М. Маркович пишет: «Временные координаты трёх пейзажей ли-

шены определённости, отчего они могут совместиться в одном лирическом мгновении» [6, с.125].

То, что временные координаты трёх пейзажей лишены определённости, очень верно подмечено: парус можно видеть во всей полноте его мятежной жизни безотносительно к какому-либо моменту. Для логики эта неопределенность оказывается самым убедительным доказательством возможной совместимости. Однако практика показывает, что отношение неискушенного читателя к пейзажным несоответствиям можно определить как равнодушное; в иллюстрациях к стихотворению школьники, как правило, даже не пытаются совместить противоположные мотивы, а останавливаю свой выбор на одном из них; хотя в то же время отчётливо осмысляются контрасты внутри строфы. Чтобы лучше понять принципиальное отличие данного контраста и контрастов внутристрофных для читательского восприятия, достаточно представить себе такие пейзажные несоответствия в одной строфе: какой взрыв эмоций! Поэтому утверждение В.М. Марковича, верное с точки зрения логики, к непосредственному чтению не имеет прямого отношения: здесь пейзажи прекрасно сосуществуют и без особого интеллектуального усилия.

Это дает нам основание утверждать, что читательское внимание во время восприятия имеет разную степень активности, напряженности. В начале строфы эта напряженность оказывается минимальной, аналитико-синтетическое мышление здесь довольно пассивно. Как нам кажется, теория Г.Ф. Хильми базировалась именно на таком эффекте нарастающего напряжения мысли и эмоции. Как правило, чистую от эмоции информацию он находит в начале анализируемых стихотворений. Анализируя строфу Есенина:

Да! Теперь решено. Без возврата
Я покинул родные поля
Уж не будут листвою крылатой
Надо мною шуметь тополя, –

Г.Ф. Хильми рассуждает так: «Мы без затруднений обнаруживаем, что первые строки содержат «прямую» информацию о том, что поэт окончательно решил покинуть родные места, а две следующие строки содержат только «образную» информацию, говорящую об эмоциональной окраске принятого решения, о затаённом чувстве сожаления» [3, с.115].

Такие моменты «стартовой» активности читателя можно сравнить с понятием «шва» у П.А. Флоренского. Изучая временной характер восприятия, он указал на то, что восприятие картины осуществляется поэтапно, фрагментами; при этом четко прослеживается ритмическая организация всей ткани произведения: она делится на «элементы покоя», на которых глаз останавливается, а те в свою очередь соединяются формальными элементами – «швами» [4, с.121].

«Шов» – это исходная точка, в которой берёт своё начало путь нарастающего художественного впечатления. Такой нулевой отметкой в стихотворении М.Ю. Лермонтова оказался пейзаж, всякий раз помещаемый в начале строфы. Осмелимся предположить, что увеличение размера строфы в поэтическом искусстве имеет целью избежание информационного «шва» в более длительном процессе поэтического напряжения.

Если проследить моменты спада и подъёма читательской активности, то мы увидим, что третья строка каждого четверостишия «Паруса» является кульминационной в противовес первой: в первой строфе эффект эмоционального напряжения достигается сменой интонации повествовательной на вопросительную; во второй – благодаря смысловому противопоставлению, подчеркнутому паузой («Увы, –»); в третьей – с помощью противительного союза («А он…»). Именно в эти моменты формируется доминирующее впечатление – отрицание, опровержение. Что же касается каждой четвертой строки, то она – воплощенное движение по инерции: она создаёт не смыслообразующий контраст, а, как эхо, всякий раз подтверждает и усиливает третью строку. Этому служит ритмико-синтаксический параллелизм, лексические повторы, подобные словоразделы. Как отмечает М.М. Гиршман, «наиболее явным «общим знаменателем», результатом взаимодействия повторов-контрастов является принципиальная смысловая однозначность этих противоположностей, между которых находится и от которых равно отталкивается субъект лирического высказывания» [1, с. 82], т.е. и движение к счастью, и движение от счастья «равно отвергаются прямым значением стихов» [1, с. 82].

То, что композиционные контрасты в стихотворении являются выражением стилевого единства, еще не означает их одинакового воздействия на читателя. Один контраст, рождающийся на стыке двустиший – созерцательного, сиюминутного и обобщенно-философского, вневременного – является причиной смыслового взрыва, а значит – и композиционным центром, куда сбегаются вектора художественного мира; другой – контраст-повтор («кинул–ищет» и т.д.) – лишь усиливает и уточняет его; третий – пейзажный – вообще не воспринимается таковым.

«Приобщение» к авторскому видению осуществляется именно в момент наивысшей аналитико-синтетической и эмоциональной активности читателя, и задача литературоведа состоит в обнаружении таких моментов.

Обсуждая проблему читательского восприятия, Б.С. Мейлах замечает: «В литературе последних лет часто встречаются трактовки восприятия как «творчества» или «сотворчества». Однако эти трактовки весьма условны и неточны: ведь понятия «творчество» и «сотворчество», как таковые, означают возникновение некоей самостоятельной эстетической ценности, возникновение новых образов… Здесь же иное:

читатель или зритель даже при самом высоком уровне восприятия ничего принципиально нового не создает. Речь может идти лишь о степени активности художественного восприятия, «сопереживании», личностной, субъективной окраске воспринимаемых образов, возникающих попутно ассоциаций и т.п. [7, с.17]. При такой постановке вопроса наиболее важным нам видится утверждение, что «активное, подлинно художественное, целостное восприятие происходит не на всех фазах чтения книги, просмотра фильма или слушания музыки» [7, с.17].

Нам представляется актуальным выявление таких точек впечатляющего воздействия художественного произведения, где фокусируются все центростремительные силы целого, и активность читателя достигает высшей степени творческой напряженности. Для целостного анализа художественного произведения наиболее рискованным нам представляется поуровневый анализ, дробящий текст до бесконечности и закрепляющий за каждым словом право быть главенствующим. Эту проблему хорошо осветил Г.А. Гуковский в книге «Изучение литературного произведения в школе»: «Очевидно, что рассмотреть и описать все эти компоненты – дело необъятное и ненужное. Необъятно и немыслимо оно потому, что нет предела дроблению произведения и углублению в частные проблемы изучения его текста. Ведь по поводу каждого слова мы можем поставить и множество проблем языкового и стилистического характера, например, проблем генезиса слова, его форм, его семантики, его истории и т.п., – и на этом пути от этого слова подняться до самых общих основ языкознания, философии, истории. Изучение произведения по центробежным линиям и во всех его частностях в точном математическом смысле бесконечно» [2, с.114–115]. Как отмечает Г.А. Гуковский, такой способ изучения не может дать критерия для отбора важного и неважного, критерия иерархии компонентов в художественном единстве произведения. По его мнению, необходимо при анализе выдвигать на первый план те элементы, «которые демонстрируют и конструируют это единство» [2, с.115].

В разделе психологии, занимающемся проблемой внимания, большое значение приобретают категории «ожидаемого» и «неожиданного». А.А. Леонтьев по этому поводу говорит следующее: «На уровне сознательного контроля мы не сосредоточиваем особого внимания на данном речевом явлении, если оно соответствует тому, что мы ожидали в данном месте речи. Но если происходит какое-то затруднение, то это речевое явление (или его отсутствие) становится актуально осознанным» [5, с.143].

Н.В. Черемисина отмечает, что неожиданность последующего слова (будь то синтаксис, фонетика или лексика) всегда знаменательна, поскольку на «неожиданном, непривычном и потому удивительном сосредоточивается особое внимание читателя, неожиданное оказыва-

ется ярким, эффективным средством экспрессивности, средством повышения информативности текста благодаря возникновению известного в стилистике «эффекта обманутого ожидания» [10, с.176].

Анализируя композицию лирического стихотворения, В.Е. Холшевников отводит смыслообразующую роль концовке, которая взрывает изнутри смысл целого своей неожиданностью: это может быть изменение рифмовки в последней строфе, изменение стихотворного размера, уменьшение или увеличение длины последнего стиха или просто неожиданная лексема.

Неожиданные повороты поэтического слова внутри художественного целого Ян Мукаржовский провозглашает едва ли не главным в порождении художественного смысла. Кажущееся «непреднамеренным», т.е. в какой-то момент даже разрушительное для смыслового единства, пробуждает, по его мнению, объединяющую активность читателя, вызывая самые различные ассоциации читателя и приводя в движение весь его жизненный опыт: «…Мы хотим даже объявить непреднамеренный элемент в том впечатлении, которое мы получаем от художественного произведения, более необходимым, чем момент смыслового объединения…» [8, с.188].

«Остраннение» вещей В. Шкловский рассматривает как главное свойство искусства, позволяющее оживить обыденное впечатление: «…Малейшие отступления от обычного в выборе выражений, в комбинации слов, в расстановке и изгибах фраз – все это может схватить лишь тот, кто живет в стихии языка, кто, благодаря живому сознанию нормального, непосредственно поражен всяким уклонением от него, подобно чувственному раздражению…» [11, с.33].

Можно предположить, что все элементы произведения объединяются в поэтическое единство именно в точках наивысшего удивления.

В то же время необходимо избегать сугубо лингвистического подхода к проблеме «неожиданного», при котором каждое предложение рассматривается как «некая цепочка ожидаемых, предсказуемых и неожиданных, не предсказанных предшествующим текстом элементов» [10, с.167]. Такая позиция уводит в бесконечное множество лингвистических открытий, рискуя растерять единство художественного впечатления, от чего предостерегал Г.А. Гуковский.

В свете такой постановки вопроса всякое толкование, разрушающее художественную целостность, это толкование, сконцентрированное на второстепенном, т.е. своего рода децентрация, при которой неверно избран смысловой узел. По сути, это чтение, лишенное удивления.

Если проанализировать ряд случаев неверной трактовки художественного содержания, то можно увидеть такую закономерность: безусловной свободы, которая сопутствует «приобщенному» читательскому творчеству, здесь как раз не наблюдается. Более того, активность

здесь скорее вынужденная, нежели подготовлена естественным процессом «заражения» авторской мыслью. Активность в данном случае представляет собой пассивное наложение своей системы ценностей на отображенную действительность, что связано с отсутствием эвристической ценности текста для читателя, его «неинтересностью».

Изучая активность воссоздающего воображения у школьников, Л.Г. Жабицкая отмечает тесную связь между «полным и точным воссозданием» картины и пониманием, однако обращает внимание на то, что изобразительная точность ещё не является залогом понимания идейно-эмоционального содержания: 30% испытуемых «воссоздали яркий и адекватный пейзажный образ, который, однако, отрывался от идейно-эмоционального содержания стихотворения, давал неверное направление эмоциям» [3, с.43]. Анализировали сонет А. Мицкевича «Аккерманские степи». Неадекватность трактовки, бросающаяся в глаза, была обусловлена односторонним подходом к содержанию текста: «воспринималась только красота и спокойствие природы, что давало направление для оценки настроения как спокойно-радостного, гармоничного. Тоска поэта оставалась незамеченной или трактовалась как легкая лирическая грусть» [3, с.43].

В кратком обзоре критических суждений относительно «Старосветских помещиков» Гоголя Г.А. Гуковский рассматривает как искажение смысла односторонний подход, когда только пошлость либо идиллия оказываются в центре внимания критиков: «Они – каждый по-своему – выражали лишь одну сторону истины, потому что Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна одновременно вызывают и умиление, и горестное чувство почти презрения, смягченного смехом, и чувство печали за человечество, потому что в них одновременно выразилось и высокое предназначение человека, и ужасное падение его» [2, с.183]. Г.А. Гуковский считает образцом те отзывы современников Н.В. Гоголя, где остро прочувствована поставленная писателем проблема: отзывы Белинского, Станкевича, Погодина, Пушкина.

Аналогично он рассматривает оценки творчества В.А. Жуковского: «Одни выдергивали из него мистические и консервативные цитаты и строили своё суждение *только* на них… Другие выдергивали цитаты обратного характера, и Жуковский получался либералом… Если же мы пойдем другим путём, если мы постараемся понять идейную сущность самого метода Жуковского, его стиля, явившегося, так сказать, идейным субстратом и тех, и других цитат, – то мы поймем особый характер мировоззрения Жуковского, в котором противоречивые элементы найдут своё разрешение в единстве…» [2, с.123-124].

Обобщая вышеприведенные случаи, можно заметить, что такой анализ лишен поисковой ценности. В данном случае читатель не поставлен (по его ли вине или вине автора) в ситуацию познающего; он принципи-

ально пассивен, так как не увидел «нового отношения вещей». Его мнимая активность – это активность, свойственная всякому коммуникативному процессу, когда поступающая информация преломляется через субъективное знание. Однако такая активность не отличается у читателя художественного произведения и читателя газетных новостей. Здесь всякий раз активизируется набор «старых знаний», новизна не затрагивает внутренних связей в сетке стереотипов. Поэтому творчество читателя лишено поисковости, протекает вяло, безынтересно.

Г.А. Гуковский книгу «Изучение литературного произведения в школе» посвящает проблеме *осмысленного* анализа. Он подчеркивает опасность такого анализа, при котором для читателя «остаются лишь его собственные впечатления от произведения, нимало не обязательно объективные и, во всяком случае, определенные пределами читательских вкусов и навыков мысли его самого» [2, с.60], при котором «изучают не литературу и не историю её, а самих себя, многократно повторенных в своих восприятиях произведений литературы прошлого» [2, с.60].

Итак, в числе задач современного литературоведения мы видим поиск таких композиционных элементов, которые бы «демонстрировали и конструировали» художественное единство текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа. – М., 1991.
2. Гуковский Г.А. Изучение литературного произведения в школе. – М.; Л., 1966.
3. Жабицкая Л. Восприятие художественной литературы и личность. – Кишинев, 1974.
4. Иванов В.В. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX века // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. – М., 1988. – С. 119-148.
5. Леонтьев А.А. Язык, речь, речевая деятельность. – М., 1969.
6. Маркович В.М. Стихотворение М.Ю. Лермонтова «Парус» // Анализ одного стихотворения. – Л., 1985.
7. Мейлах Б.С. Художественное восприятие как научная проблема // Художественное восприятие. – Л., 1971. – С. 10-29.
8. Мукаржовский Ян. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Структурализм: «за» и «против». – М., 1975.
9. Русская и советская поэзия. – М., 1974.
10. Черемисина Н.В. Вопросы эстетики русской художественной речи. – Киев, 1981.
11. Шкловский В.Б. О теории прозы. – М., 1983.

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена проблемі композиційних контрастів у вірші М.Ю. Лермонтова "Парус". Предметом аналізу є неоднозначність цих категорій у сприйнятті читача, що наводить на думку про наявність моментів спаду та підйому читацької активності та про необхідність вивчення темпорального характеру сприйняття.

Доповідь була заслухана на Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми загальної, германської, романської та слов'янської стилістики" (19-20 травня 2003р., Горлівка).

SUMMARY

The article is devoted to the problem of compositional contrasts in Lermontov's poem "The Sail". The object of analysis is a difference between these contrasts in reader's perception, that leads to the conclusion about presence of fall and ascent points in reader's activity and about necessity to study the time character of perception.

The report was made at the scientific-practical conference "The Problems of General, Germanic, Romanic and Slavonic Stylistics" (Horlivka, the 19-20th of May, 2003).

Н.В. Пасекова
(Горловка)

УДК 82 (091)

ОБРАЗЫ СОЧИНИТЕЛЕЙ В РОМАНЕ «ДАР» В. НАБОКОВА

Литература для Набокова всегда стояла на первом месте, а желание стать писателем осознавалось им как цель жизни.

Следует отметить, что в последние годы появилось немало работ о творчестве В. Набокова. Разные аспекты наследия Набокова рассматривались исследователями.

Так, Н.А. Анастасьев [1] в своей монографии обстоятельно проанализировал, уделив особое внимание тематике, проблематике, образам, не только лучшие прозаические произведения писателя, но и его стихотворения.

З. Шаховская [7], автор мемуарной, исследовательской книги о Набокове, предприняла попытку отразить его автобиографические аспекты жизни и творчества.

В 1995 году появилась первая русская биография Владимира Набокова, написанная исследователем Б. Носиком [6], в которой автор отобразил русскую и русско-эмигрантскую жизнь Набокова, уделив в равной степени внимание как личной, так и творческой жизни писателя.

Издательство Русского христианского гуманитарного института в серии «Русский путь» выпустило книгу о В. Набокове [5], в которую вошли статьи критиков, исследования современных ученых, рассмотревших разные аспекты творчества писателя.

Так, И. Паперно [5, с.491-513] показывает художественный метод Набокова, а также в своей статье изучает художественные принципы построения романа «Дар». Основное место отводится рассмотрению творческого процесса Ф. Годунова-Чердынцева.

Особого внимания заслуживают воспоминания писателей русского зарубежья о В. Набокове. В отрывке из книги И.В. Гессена [5, с.175-183], друга семьи Набоковых, автор прослеживает становление писательского таланта В. Набокова.

Также очень ценными и интересными являются интервью Набокова [3, с.641-643], [5, с.138-168], в которых писатель говорит о своем главном увлечении жизни – литературе, о технике писательской работы, о своих произведениях, об отношении к литературе.

Б. Маслов [2] посвятил свою статью анализу образа одного из героев романа «Дар», Кончеева, прототипом которого послужил, по мнению автора, Вл. Ходасевич. В статье даны подтверждения этому утверждению.

Перечисленными работами, конечно, не исчерпывается обзор творчества В. Набокова. Несмотря на многочисленность исследований, остается много «белых пятен» в изучении творчества писателя, в том числе, и такая тема, как образы сочинителей в произведениях Набокова.

В настоящее время нет работ по этой проблеме. Отсюда возникает необходимость в специальном изучении єтого вопроса, целью которого является рассмотрение образов сочинителей в романе «Дар».

Главное для писателя, считал В. Набоков, это форма произведения. «Да, – писал он в письме З. Шаховской, – я остаюсь при своем мнении, грешен, люблю литературу и не терплю примеси к ней» [7, с.24]. Литературный дебют Володи Набокова состоялся в 1916 году. Сам Набоков вспоминал позже, что его «стихи были исключительно плохи» [6, с.66], однако тогда, по-видимому, он так не думал, потому что издал их за свой счет из полученных в наследство денег. Большое влияние на Набокова оказал его отец, Владимир Дмитриевич, который гордился своими детьми, особенно первенцем. Он очень серьезно относился к литературным опытам сына и всячески поддерживал его. Однако первый сборник юного поэта не был верхом совершенства. И.В. Гессен отмечал, что «не усмотрел в них (стихах) признаков творческого дара» [5,

с.175]. Но спустя уже несколько лет Саша Черный, ознакомившись с творениями В. Набокова, был поражен «размахом поисков, несомненным, но еще не определившимся языковым даром, эрудицией, головокружительными перепадами от взлетов к беспомощности» [6, с.124]. Друзья, родственники, знакомые отца и самого В. Набокова вспоминали, что он «всегда писал стихи», «был многообещающим ребенком» [6, с. 275] и признавали его талант.

Несомненно, на Набокова оказал влияние не только отец, сформировавший внутренний мир будущего писателя, но и домашнее воспитание. Набоков, вспоминая о детстве, говорил, что от 10 до 15 лет прочитал больше беллетристики и поэзии – русской, английской и французской (конечно, в оригинале), чем за любые другие пять лет его жизни [5, с.166]. Великолепное знание русской и зарубежной литературы говорили о неординарной личности Набокова. Понятно, что без определенного воспитания вряд ли вырос бы столь удивительный и талантливый писатель.

Еще в юности Владимир Набоков познал радость сочинительства: «Лучше … ничего не могло быть на свете», когда «пульсирующий туман вдруг начинает говорить человеческим голосом» [6, с.82]. Только с литературой связывал он свою жизнь. Помимо этого, Набоков верил в свой дар, потому и работал над своими произведениями с самоотверженностью, самоотречением, с полной отдачей. Набоков, вспоминает Нина Берберова, рассказывал, как он «пишет, долго обдумывает, медленно накапливает и потом – сразу, работая целыми днями, выбрасывает из себя, чтобы потом опять медленно править и обдумывать» [5, с.185], при этом главную роль играет настроение. «Есть писатели, смотрящие на свой труд как на ремесло.… А я верю в какую-то внутреннюю интуицию, в вдохновение писательское…», – откровенничает В. - Набоков [3, с. 643].

Для Набокова самым важным было самореализоваться, осознать себя как художника, поэта, творца. Размышления о поэзии, о творчестве занимали его всю жизнь. Это не прошло бесследно. Как писал русский философ С.Л. Франк, «… при всем различии между эмпирической жизнью поэта и его поэтическим творчеством, духовная личность его остается единой, и его творения так же рождаются из глубины этой личности, как и его воззрение на человека…» [6, с.4]. Набоков придавал огромное значение таланту, при этом он всегда внимательно изучал труды своих конкурентов, отмечал их положительные и отрицательные стороны. Все это нашло отражение в одном из самых литературных романов Набокова «Дар» через вырисовывание образов сочинителей, одаренных и бездарных.

В романе «Дар» мир литераторов представлен необычайно полно и подробно. В этом романе больше половины персонажей – это литераторы или люди, имеющие в той или иной мере отношение к литературе.

Сочинительство также достигает своего высшего развития, ведь недаром Набоков назвал «Дар» романом, в котором главное действующее лицо – Литература [5, с.50]. Изобразив своих героев писателями, сочинителями, критиками, Набокову пришлось представлять на наш суд и их работы. Здесь мы видим и стихотворения, и пьесы, и повести, и рецензии, и романы. Обилие текстов делает роман сложным для восприятия, с одной стороны, а с другой, очень интересным.

Вместе с тем, большее количество персонажей, за исключением Годунова-Чердынцева, являются не столь «существенными» и принадлежат к особой категории героев, которых удачно назвал Б. Маслов «заочными» [2, с.172].

Тяга к сочинительству принимает у героев Набокова различные формы. Типы сочинителей-литераторов в «Даре» разнообразные в творческом отношении. Героев романа, по нашему мнению, можно условно разделить на два типа: талантливые (Годунов-Чердынцев, Кончеев, Владимиров) и бездарные (с разными вариациями: Буш, Ширин, Яков Чернышевский, Линев, Христофор Мортус). Рассмотрим эти два типа более подробно.

Главным героем романа является начинающий писатель Федор Годунов-Чердынцев, и мы наблюдаем за каждой ступенью становления его таланта – от сборника стихов до главной книги – собственно романа «Дар». Впервые мы встречаем Федора Годунова-Чердынцева на страницах произведения как еще не известного автора стихов в вышедшем сборнике, талант которого «несомненен» [4, с. 182]. Эти пятьдесят стихотворений были посвящены детству. Мы видим особняк на Английской набережной в Петербурге, дом в родовом поместье Лешино, игры с сестрой, гувернеров и «образ наделенного необыкновенным воображением и повышенной чувствительностью мальчика, в котором уже просыпается художник» [1, с.205]. Федор был счастлив, увидев первые положительные отзывы о своем сборнике. «Мне еще далеко за тридцать, и вот сегодня – признан. Признан! Благодарю тебя, отчизна, за чистый и какой-то дар» [4, с.201], – восклицает автор.

Стихи – цель жизни Годунова-Чердынцева, он сочинял их запоем, причем сам процесс сочинительства происходит на грани реальной жизни и воображаемого мира, иными словами, автор творит в состоянии, в котором сознание входит в контакт с «потусторонним» [5, с.501]. Мысль о том, что вдохновение переносит художника в состояние, отличающееся от обыденного, можно найти в необычном представлении Федора о поэтическом творчестве как о прислушивании к голосам. По мнению Федора, вдохновение – это как «разговор с тысячью собеседников, из которых лишь один настоящий, и этого настоящего надо было ловить и не упускать из слуха» [4, с.226]. Сам процесс «вслушивания» приносил Федору удовлетворение, ведь это было смыслом его жизни.

Но вот что удивительно: со временем, спустя два года после выхода первого сборника, у героя стали появляться стихи о смерти, о разлуке, о прошлом. У него пропадает желание писать. «Невозможно определить точный срок перемены в отношении к стихотворчеству, – когда опротивела мастерская, классификация слов, коллекция рифм» [4, с.318], – признается себе Годунов-Чердынцев. Итак, Федор не удовлетворен своими стихами, точно так же, как и не удовлетворен книгой, которую он начинает писать об отце, путешественнике и исследователе, не вернувшемся из своего последнего похода. Герой делает несколько попыток написать биографию, и первая удачная – биография Н.Г. Чернышевского.

Федор Годунов-Чердынцев пишет огромное произведение о великом «шестидесятнике». «С самого начала образ задуманной книги представлялся ему необыкновенно отчетливым по тону и очертанию, было такое чувство, что для каждой … мелочи уже уготовано место…» [4, с.362].

При написании романа Годунов-Чердынцев тщательно и терпеливо продумывает каждую деталь. При этом мы снова наблюдаем, что творческий процесс происходит мимо сознания героя: «Оставить параграф в таком виде…было физически невозможно. Он просмотрел подготовленные для данного места заметки, и вдруг – тронулось и побежало перо. … Книга была дописана» [4, с.369].

И, конечно, самым большим и серьезным намерением Годунова-Чердынцева является решение написать автобиографический роман (ведь «Дар» должен восприниматься читателем как сочинение героя). Он говорит: «…Я это все так перетасую, перекручу, смешаю, разжую, … таких своих специй добавлю, так пропитаю собой, что от автобиографии останется только пыль, – но такая пыль, конечно, из которой делается самое оранжевое небо» [4, с.518]. Эти слова Федора подтверждают веру в свой талант, в свой дар, и его поддерживает Зина: «Я думаю, ты будешь таким писателем, какого еще не было, и Россия будет прямо изнывать по тебе…» [4, с.519].

Следующим талантливым сочинителем является поэт и критик Кончеев, с которым Годунов-Чердынцев познакомился на литературном вечере у Чернышевских, и чей талант он ценит. В его стихах «жила такая музыка, в темном как будто стихе такая бездна смысла раскрывалась у ног, так верилось в звуки и так изумительно было, что вот, из тех же слов, которые нанизывались всеми, вдруг возникало, лилось и ускользало, какое-то непохожее на слова, не нуждающееся в словах, своеродное совершенство…» [4, с.260], что все присутствующие на вечере аплодировали с восхищением.

Кончеев показан как знаток литературы XIX века. Он считает, что есть писатели в русской литературе, которые «достойны не только полки, но и стола» [4, с.241], и среди них – Иван Андреевич Гончаров,

Александр Сергеевич Пушкин, Федор Иванович Тютчев, Валерий Яковлевич Брюсов, Александр Александрович Блок, Константин Дмитриевич Бальмонт, Андрей Белый.

Следует отметить, во всем романе практически нет текстов Кончеева. Читатель словно лишен доступа к его стихам. О них мы можем узнать только из уст главного героя романа Федора Годунова-Чердынцева, который, с одной стороны, считает его очень одаренным, а, с другой стороны, в какой-то мере завидует его славе. На что Кончеев отвечает: «Слава? Не смешите. Кто знает мои стихи? Сто, полтораста, от силы, двести интеллигентных изгнанников, из которых девяносто процентов не понимают их. Это провинциальный успех, а не слава» [4, с.496]. Видно, что поэт знает цену своим стихам, своему творчеству и уверен, что рано или поздно будет признан и к нему придет настоящая слава.

Рассматривая рецензию Кончеева на книгу Годунова-Чердынцева, мы отмечаем, что она отличается содержательностью, в ней нет пространных высказываний идейного порядка. В отличие от других критиков, Кончеев увидел в работе Годунова-Чердынцева произведение искусства.

Писатель Владимиров является третьим представителем талантливых сочинителей. Выходец из Оксфорда, он гордился своим «псевдобританским пошибом» [4, с.475], отличался высокомерием, холодностью. Целесообразно отметить, что Набоков неоднократно говорил, что все его герои живут самостоятельной жизнью, что ни в коей мере их нельзя отождествлять с самим автором [3, с.642]. Тем не менее, мы находим автобиографичные черты в образах и Годунова-Чердынцева, и Кончеева, и Владимирова. И В. Набоков подтверждает это: «…В романисте Владимирове – узнаю я кое-какие осколки самого себя, каким я был году этак в 25-м» [5, с.50]. Если Годунова-Чердынцева мы видим как поэта в романтическом смысле, в нем воплощено понимание жизни как поэта, то Владимиров в этом смысле, скорее, – полная ему противоположность. Его писательская манера, безразличие к мнению читателей и привлекает последних. Мы можем предполагать, учитывая признание Набокова, данное выше, и небольшую характеристику его двух романов, «отличных по силе и скорости зеркального слога» [4, с.475], что его произведения отличаются сложностью.

Интересовал Набокова и тип неудавшегося литератора. Таковым предстает перед нами Герман Иванович Буш, читавший на вечере философскую трагедию, которая, судя по отрывкам, была «темна до бессмыслицы: абсурдная вариация на античные темы, откровенная пародия на поэтику декаданса» [1, с.206]. Присутствующие, прослушав «непонятную с идиотской символикой трагедию» [4, с.237], разразились смехом. Однако Буш, увлеченно делая пометки в своей рукописи, не принял смех на свой счет и продолжил чтение. По окончании выступ-

ления все были удивлены и разгневаны бесталанностью пьесы, которая была представлена как «интересная и серьезная вещь» [4, с.239] Васильевым, редактором «Газеты».

Спустя два с половиной года Буш все-таки издал свою пьесу и всем знакомым демонстрировал маленькую рецензию, появившуюся в рижской газете. Буш был настолько уверен в своем таланте, что перевел эту пьесу на немецкий язык. И «сверх того», он работал «над Романом. Мой Роман – это трагедия философа, который постиг абсолют-формулу. Тема колоссальная» [4, с.372], – говорил Герман Иванович при встрече Годунову-Чердынцеву.

«Заочным» персонажем в романе является покойный поэт Яков Чернышевский, «сочинитель пасмурных, ложноромантических стихов» [1, с.205]. Скорее всего, Яков серьезно занимался литературой. Об этом свидетельствует множество книг, имевшихся в его шкафу: «… Гумилев и Эредиа, Блок и Рильке, – и сколько он знал наизусть!» [4, с.206]. Это, несомненно, говорит о любви к поэзии, к литературе. Также в романе представлены дневниковые заметки Якова, в которых подробно описаны отношения, развивающиеся внутри любовного треугольника (Яша, Рудольф и Оля), и которые привели нашего героя к самоубийству.

Когда Александра Яковлевна, мать Яши, показала стихи Годунову-Чердынцеву, он отметил, что «как поэт он (Яков) был… очень хил. Он не творил, он перебивался поэзией, как перебивались поэзией тысячи интеллигентных юношей его типа» [4, с.209], мечтающих стать знаменитыми. Федору стихи Яши были неприятны. По мнению Годунова-Чердынцева, желание сочинять у него было продиктовано тщеславными амбициями.

Следующий тип сочинителя в романе – тип злого и пристрастного критика. К этой категории мы можем отнести двух персонажей: Христофора Мортуса и Валентина Линева. Литературные опыты Годунова-Чердынцева и Кончеева находятся под завистливым вниманием этих критиков.

Христофор Мортус – влиятельный парижский критик, пишущий враждебные и недоброжелательные статьи. Он критиковал «крадучись», создавая «искусственные» недостатки, никогда не касаясь главного. Его фельетон, посвященный «Сообщению» Кончеева – «ядовито-пренебрежительный «разнос», без единого замечания по существу, без единого примера…» [4, с.331].

В романе мы встречаем еще одну работу Мортуса – рецензию на книгу Годунова-Чердынцева о Чернышевском. Рецензия также отмечает только отрицательные стороны. Христофору Мортусу не нравится ни сам Федор, ни его самоуверенность, ни его книга, а «общее настроение автора, «атмосфера» его мысли, внушает странные и неприятные опасения» [4, с.458]. Сравнив эти две критические работы (фельетон и статью), можно отметить одинаковый стиль, манеру написания. Уклончивый стиль статей Мортуса отличается большим количеством

восклицаний, риторических вопросов, ненужных отступлений. Видно, что образ Христофора Мортуса не нравился Набокову, и он вложил в него все свое отрицательное отношение.

Валентин Линев – невежественный критик, который из номера в номер «бесформенно, забубенно и не вполне грамотно изливал свои литературные впечатления и был славен тем, что не только не мог разобраться в отчетной книге, но, по-видимому, никогда не дочитывал ее до конца» [4, с.332]. Линев показан настолько узко мыслящим, что, критикуя произведение, он просто их пересказывал да еще приписывал книге свое окончание, противоположное замыслу критикуемого автора.

Рецензию на книгу Годунова-Чердынцева сам автор, В. Набоков, назвал «увеселительной» [4, с.457]. Линев и в этой своей работе добросовестно передает краткое содержание книги. По его мнению, «все обстояло бы отлично, если б автор не нашел нужным снабдить свой рассказ … множеством ненужных подробностей, затемняющих смысл, и всякими длинными отступлениями на самые разнообразные темы» [4, с.456]. Линев также отмечает, что автор книги о Чернышевском любит выдумывать новые слова и строит слишком запутанные предложения, которые, по-видимому, не могут быть приняты умом столь «даровитого» критика.

Тип литератора-неудачника воплощен в образе Ширина. Ширин появляется лишь в последней главе и является очередным «заочным» персонажем. Но тот факт, что этот образ был введен Набоковым в текст, заставляет нас рассмотреть его более внимательно. В. - Набоков не раз отмечал, что для него «творческий акт заключается, прежде всего, в видении художника. Произведение есть объективация этого видения» [5, с.720]. Недаром все, у кого не развито эстетическое видение, представлены в романе как слепые, близорукие: «Он <Ширин> был слеп как Мильтон, глух как Бетховен и глуп как бетон» [4, с.470]. Ширин отличается «полной неосведомленностью об окружающем мире – и полной неспособностью что-либо именовать» [4, с.470].

Ширин – писатель-модернист, приверженец новаторской формы создания произведений, когда больше внимания уделяется теме, но не форме и приемам. А это, как мы знаем, противоречило взглядам Набокова. Отсюда и такое недоброжелательное отношение к этому персонажу.

В романе мы видим еще одну рецензию на книгу Годунова-Чердынцева. Это работа профессора Пражского университета Анучина. В своей рецензии профессор дал обстоятельный разбор повести Годунова-Чердынцева, отметив «язвительную» авторскую манеру изложения жизненного и творческого пути Н.Г. Чернышевского. И, хотя Ану-

чин отмечает талантливость автора книги, все-таки он находит ее «отвратной» [4, с.460]. Однако само появление рецензии Анучина, так же как и других критиков, – это реакция другого мира на мир Годунова-Чердынцева, – говорит о том, что повесть «Жизнь Чернышевского» была замечена и вызвала интерес.

Так же важную роль играет в «Даре» образ Н.Г. Чернышевского, жизнь и творчество которого даны нам в оценке Годунова-Чердынцева. Создавая книгу о «шестидесятнике», Федор хотел «все держать как бы на самом краю пародии» [4, с.362], и, действительно, образ Чернышевского подан нам сатирически. Причиной такого отношения к этому сочинителю стало осознание Годуновым-Чердынцевым того факта, что по вине Чернышевского русская литература была зажата в тиски, из нее было вытеснено «прекрасное и все в ней сделалось … плохоньким, корявым, серым…» [6, с.345]. Но, как борец за свободу, Чернышевский в книге Годунова-Чердынцева не умален.

Как видим, все рецензии выполнены на грани пародии. Обилие адресатов в пародии Набокова свидетельствует о его пристальном интересе к современной литературе. Набоков внимательно следил за работами различных писателей, реагируя на них не столько в критических публикациях, сколько в пародиях, встроенных в тексты художественных произведений, что ярко отражено в рассматриваемом нами романе «Дар».

Подводя итоги данного исследования творчества В.В. Набокова, мы можем утверждать, что в романе «Дар» присутствуют несколько типов сочинителей. Безусловно, разнообразие персонажей объясняется любовью, вниманием к литературе.

Набоков гордился тем, что он занимает особое, отличающееся от других положение среди своих современников. Потому, создавая образы бездарных сочинителей, он выстраивает образы, во всем ему противоположные. И наоборот, образы талантливых сочинителей отображают набоковское отношение к литературе, набоковскую манеру написания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анастасьев Н. Феномен Набокова. – М., 1992.
2. Маслов Б. Поэт Кончеев: опыт текстологии персонажа // Новое литературное обозрение. – 2001. – №1. – С.172-186.
3. Набоков В.В. Собр. соч.: В 10 т. – СПб., 2000. – Т.5.
4. Набоков В.В. Дар // Набоков В. Избранное. – М., 2000. – С. 177–521.
5. Набоков В.: PRO ET CONTRA. – СПб., 1999.
6. Носик Б. Мир и дар Владимира Набокова. Первая русская биография писателя. – М., 2000.
7. Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. – М., 1991.

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена останньому російськомовному роману В.В. Набокова "Дар". В центрі уваги – розглядання образів митців (обдарованих та бездарних). Наводяться приклади, що підтверджують наявність різних типів митців у романі великого майстра слова.

SUMMARY

This article is devoted to the last Russian-language V. Nabokov's novel "The Gift". Great attention is paid to the examining (consideration) of figures of writers (talented and talentless). There are many examples confirming the existence of different types of writers in the novel of such an outstanding man of letters.

РЕЦЕНЗІЇ. ХРОНІКА. ІНФОРМАЦІЯ

Т.М. Марченко
(Горловка)

РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ: Л.Г. ФРИЗМАН, С.Н. ЛАХНО. М.А. МАКСИМОВИЧ-ЛИТЕРАТОР. – ХАРЬКОВ, 2003. – 491С.

Своеобразной чертой литературного процесса в XIX веке стала принадлежность многих его участников в одинаковой мере как к русскому, так и к украинскому литературному движению, к двум национальным культурам. Именно таким – в равной степени принадлежащим России и Украине – представлено в монографии Л.Г. Фризмана и С.Н. Лахно историко-филологическое наследие и литературное творчество М.А. Максимовича. Литератор пушкинского круга, поэт, историк древнерусской литературы, издатель и фольклорист – каждая из граней его творческой биографии стала объектом пристального внимания и детального анализа авторов книги. Объединение в рамках единого издания монографического исследования о Максимовиче-литераторе и текстов литературно-критических работ, стихов, художественной прозы, не издававшихся со времени первых публикаций, делает эту работу поистине уникальной.

Вводится в научный оборот и глубоко интерпретируется богатейший историко-литературный и библиографический материал, собранный и накопленный в результате многолетних архивных изысканий, дополняющий общеизвестные представления о литературной, общественной и научной жизни 20-70х годов XIX века. Монография содержит исчерпывающие сведения о личных контактах М.А. Максимовича с деятелями русской и украинской литературы, его участии в журнальной полемике по злободневным литературным вопросам своего времени, восстанавливает общественные и эстетические позиции, которые он отстаивал. Обилие и новизна изложенных фактов в сочетании с максимальным вниманием к сделанному учёными предшествующих поколений, делают научное повествование особенно интересным и ценным.

Выход в свет книги «М.А. Максимович-литератор», несомненно, стимулирует не только новые обращения к наследию нашего замечательного соотечественника, но станет существенным, ценным вкладом в разработку проблемы более фундаментальной – проблемы русско-украинских литературных связей и взаимодействий, проблемы диалога двух культур.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

АНТОНЮК Марина Анатоліївна – старший викладач кафедри мов та літератури Донецького інституту автомобільного транспорту;

БОРОДІНА Ольга Вадимівна – пошукувач кафедри української мови Донецького національного університету;

БЄЛІЦЬКА Євгенія Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської мови і мовознавства Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

БІЛОМОРЕЦЬ Валентина Павлівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської мови Запоріжського державного університету;

ВЕРЗУН Марина Вікторівна – Горлівський автодорожний інститут Донецького національного технічного університету;

ВОЄВОДІНА Ангелина Василівна – пошукувач кафедри теорії та історії літератури ГДПШМ;

ДАНИЛЬЧЕНКО Віктор Ігоревич – кандидат філософських наук, Нью-Йорк (США);

ДЕРБЕНЬОВА Лідія Вікторівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Прикарпатського університету ім. В. Стефаника;

ЗАНДЕР Євген Адамович – кандидат філологічних наук, Мангейм (Германія);

ЗЕЛЕНИХ Тетяна Іларіонівна – пошукувач кафедри теорії та історії літератури ГДПШМ;

ЗОЗ Олена Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземної філології Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

ІВАНОВА Надія Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської мови та мовознав-

ства філології Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

КАЛИНКИН Валерій Михайлович – доктор філологічних наук, професор кафедри української та російської мов Донецького медичного університету;

КЛИМОВА Олена Вікторівна – пошукувач каферди теоріїї літератури та художньої культури Донецького національного університету;

КОРАБЛЬОВА Наталя Василівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії світової літератури і культури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

КРУТОГОЛОВА Олена Вікторівна – кандидат педагогічних наук, завідувач кафедри української філології та світової літератури Миколаївського державного гуманітарного університету ім. Петра Могили;

ЛАВРОВА Олена Леонідівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

ЛУЦЕНКО Микола Олексійович – доктор філологічних наук, професор кафедри загального мовознавства та історії мови Донецького національного університету;

МАРТИНОВА Вікторія Валеріївна – аспірант кафедри Донецького національного університету;

МАРЧЕНКО Тетяна Михалівна – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри зарубіжної літера-

тури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

МИХЕД Тетяна Василівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії світової культури та світової літератури Ніжинського державного педагогічного університету ім. М.В. Гоголя

ОЛЬХОВА Ніна Андріївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

ПАСЄКОВА Наталія Вікторівна – пошукувач кафедри теорії та історії літератури ГДПШМ;

ПЕТРИЧЕНКО Оксана Анатоліївна – молодший науковий співробітник Київського національного університету ім. Т.Г. Шевченка;

САЗАНОВИЧ Лариса Вікторівна – викладач кафедри англійської філології ГУ «ЗИГМУ»;

ТЕРКУЛОВ В'ячеслав Ісайович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської мови та мовознавства Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

ТОМІЛІНА Галина Яківна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської мови Запоріжського державного університету;

ШАПОВАЛОВА Ірина Володимирівна – магистр російської мови та літератури, пошукувач кафедри російського мовознавства та комунікативних технологій Луганського державного педагогічного університету ім. Т.Г. Шевченка;

ЯРОШЕНКО Інна Олександрівна – аспірант кафедри російської мови та мовознавства Харківського державного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди.

ЗМІСТ

МОВОЗНАВСТВО

В.М. Калинкин
К ПОЭТИКЕ ОНИМА "РИМ" В ТВОРЧЕСТВЕ О. МАНДЕЛЬШТАМА 3

Н.А. Луценко
О КУРОЧКЕ РЯБЕ И ВОРОБЬИНОЙ НОЧИ 10

Є.М. Бєліцька
ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ СЕМАНТИЧНОГО КОНТЕКСТУ КОНОТАТИВНИХ ОНІМІВ 17

В.П. Беломорец, Г.Я. Томилина
СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ ДОБАВЛЕНИЯ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX СТ. 22

О.А. Зоз
ІНТЕГРУЮЧА ФУНКЦІЯ ТЕКСТОВОЇ ПРОСОДІЇ 29

Н.И. Иванова
МЕСТО ВСТАВНЫХ КОНСТРУКЦИЙ В СТРУКТУРЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ 35

В.И. Теркулов
О ПОНЯТИИ «НОМИНАТЕМА» 45

О.В. Крутоголова
ДИСКУРСИВНИЙ АНАЛІЗ ТЕКСТУ В СВІТЛІ ТЕОРІЇ РИТОРИЧНИХ СТРУКТУР 52

О.В. Бородіна
ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ КАЛАМБУРІВ В УКРАЇНСЬКИХ РЕКЛАМНИХ ТЕКСТАХ 63

М.В. Верзун
ПОТЕНЦІЙНІ МОЖЛИВОСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ ФОРМ РОДУ І ЧИСЛА НЕВІДМІНЮВАНИХ ІМЕННИКІВ У ХУДОЖНЬОМУ СТИЛІ 69

О.А. Петриченко
МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ ИСТОКИ СУГГЕСТИИ СОВРЕМЕННЫХ РЕКЛАМНЫХ ТЕКСТОВ 78

Л.В. Сазанович
МЕТАФОРА КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ОБРАЗА В ПЕСЕННОМ ТЕКСТЕ 83

И.В. Шаповалова
ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ПРИЕМОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ МЕТАЦИКЛА МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА 94

И.А. Ярошенко
СТИЛИСТИКО-РЕЧЕВАЯ СТРУКТУРА ОБРАЗА ШУРОЧКИ В ПОВЕСТИ А.И. КУПРИНА «ПОЕДИНОК» 109

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

В.И. Данильченко, Е.А. Зандер
ПОЧЕМУ ГЕЙНЕ? (ПОЭТИКА КАК РИТОРИКА ЖИЗНЕННОГО ПОСТУПКА) 117

Л.В. Дербенева
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРИЗВАНИЯ ПОЭТА В ТВОРЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ПУШКИНА И РЫЛЕЕВА (К ПРОБЛЕМЕ ЛИТЕРАТУРНОГО СПОРА) 122

Н.В. Кораблева
БЛОКОВСКИЙ ТЕКСТ В РОМАНЕ А. БИТОВА «ПУШКИНСКИЙ ДОМ» 127

Е.Л. Лаврова
ЭТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ М. ЦВЕТАЕВОЙ 137

Т.М. Марченко
АВТОРСКАЯ СУБЪЕКТИВНОСТЬ В ДУМЕ К.Ф. РЫЛЕЕВА «БОГДАН ХМЕЛЬНИЦКИЙ» 152

Т.В. Михед
РЕЦЕПЦІЯ ШЕКСПІРА В ЛІТЕРАТУРІ АМЕРИКАНСЬКОГО РОМАНТИЗМУ 160

Н.А. Ольховая
СИНТЕЗ ПРОЗЫ И СТИХА В КНИГЕ ВИКТОРА КРИВУЛИНА "ОХОТА НА МАМОНТА" 168

М.А. Антонюк
ОСОБЕННОСТИ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ К. ЧУКОВСКОГО (НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА ЛИТЕРАТУРНЫХ СТАТЕЙ) 174

А.В. Воеводина
ПОЭЗИЯ ЖИВОПИСИ М. КУЗМИНА 182

Т.І. Зелених
СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОЗИ В. СТЕФАНИКА (НА МАТЕРІАЛІ НОВЕЛИ "МАЙ") 188

Е.В. Климова
ОПЫТ ПРОЧТЕНИЯ СТИХОТВОРЕНИЯ Н.С. ГУМИЛЕВА «Я И ВЫ» 198

В.В. Мартынова
КОМПОЗИЦИОННЫЕ КОНТРАСТЫ В СТИХОТВОРЕНИИ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «ПАРУС» И ВРЕМЕННОЙ ХАРАКТЕР ВОСПРИЯТИЯ 204

Н.В. Пасекова
ОБРАЗЫ СОЧИНИТЕЛЕЙ В РОМАНЕ «ДАР» В. НАБОКОВА 211

РЕЦЕНЗІЇ. ХРОНІКА. ІНФОРМАЦІЯ

Т.М. Марченко
РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ: Л.Г. ФРИЗМАН, С.Н. ЛАХНО. М.А. МАКСИМОВИЧ-ЛИТЕРАТОР. – ХАРЬКОВ, 2003. – 491С. 221

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ 222

Наукове видання

Східнослов'янська філологія

Збірник наукових праць

Випуск четвертий

Відповідальний редактор С.О. Кочетова
Технічний редактор О.Ф. Богова
Коректори: І.А. Герасименко
Н.А. Жихарева
Р.А. Куцова
В.Г. Мараховська

Підписано до друку 15.05.2004
Формат 60x84/16. Папір Maestro
Гарнітура Times. Друк - різографія
Ум.-друк. арк. Обл.-вид.
Тираж 500 прим. Зам. № 45

Видавництво ГДПІІМ
84626 м. Горлівка, вул. Рудакова, 25